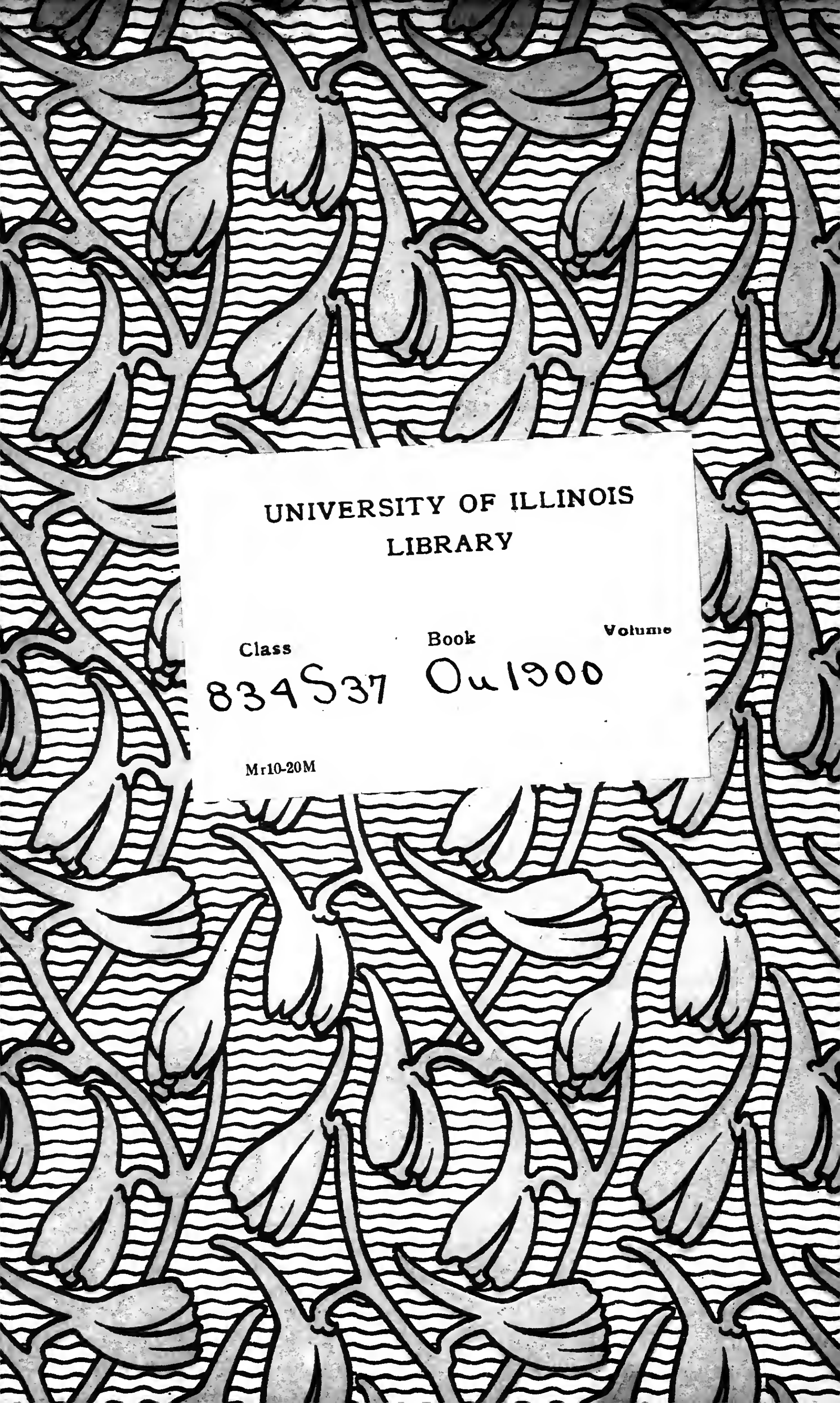
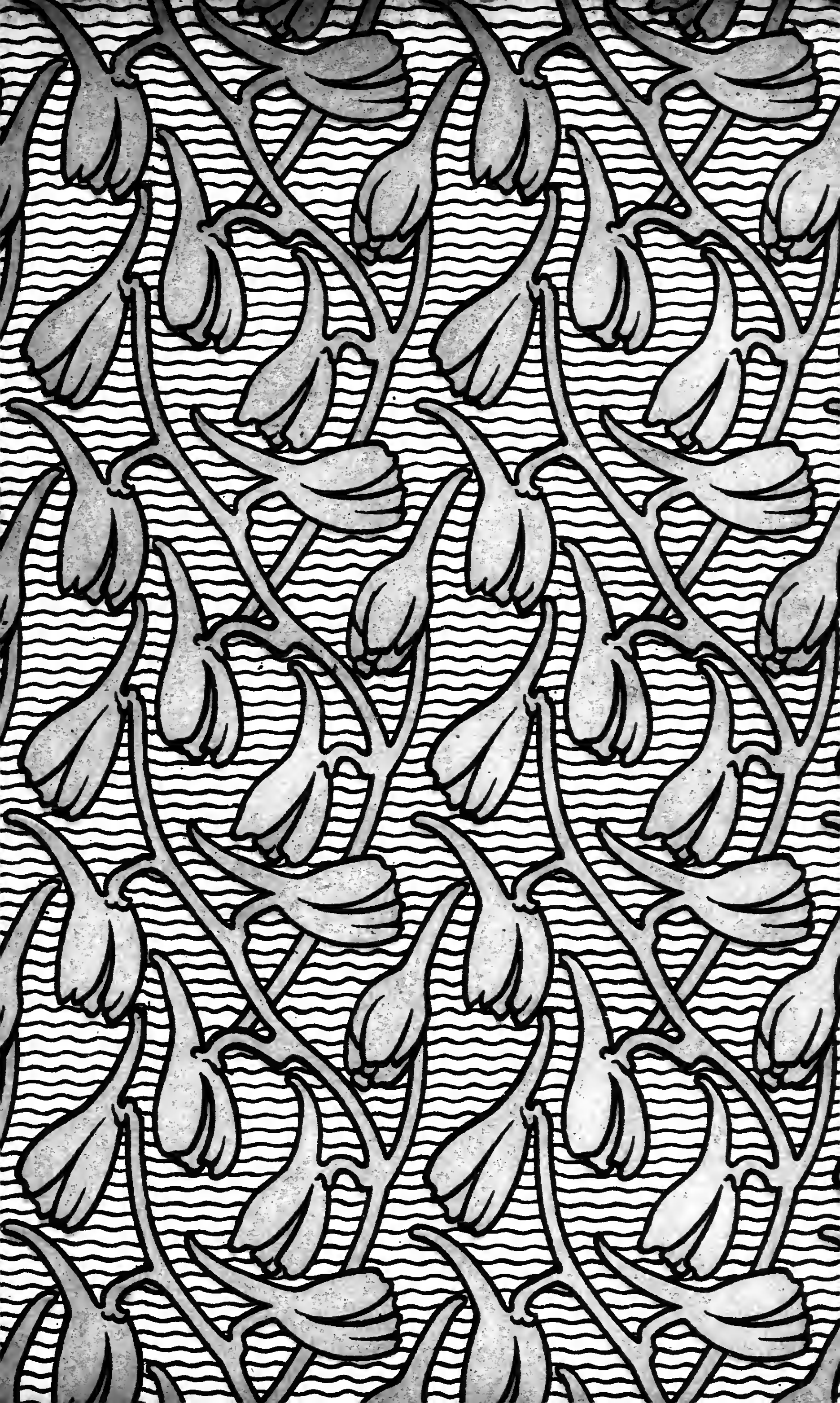
A. E. Schönbach

Über Lesen und Bildung


UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
Class
Book
Volume
834S37
Ou1900
Mr10-20M



Über

Lesen und Bildung.

Über

Lesen und Bildung

Umschau und Ratschläge

von

Anton E. Schönbach

Sechste, stark erweiterte Auflage

Zehntes bis zwölftes Tausend



· Graz ·

Leuschner & Lubensky's

Universitäts-Buchhandlung

1900

K. u. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien

Vorwort zur dritten Auflage.

Es ist nicht viel mehr als ein Jahr verflossen, seit dieses Buch zum ersten Male ans Licht getreten ist. Ich hatte eigentlich keinen Erfolg gehofft, denn ich war mir so klar darüber gewesen, wie sehr meine Ansichten den wenigstens scheinbar landläufigen und herrschenden widersprächen, daß mich eine kühle Ablehnung nicht unwahrscheinlich däuchte.

Nun belehrten mich allerdings schon Urteile im Druck, in Briefen, im Gespräch, willkommener Weise eines Besseren. Zuschriften von mir persönlich ganz unbekannten wohlwollenden Lesern aus verschiedenen Gegenden Deutschlands und Österreichs waren mir Überraschung und Freude. Man wird es mir deßwegen zu gute halten, wenn ich meine Genugthuung darüber nicht verhehle; ich suche mich dankbar zu erweisen, indem ich, soweit die Kräfte reichen, an meiner Arbeit bessere.

Der Text der ersten drei Aufsätze, die aus Vorträgen entstanden sind, ist allerdings auch in dieser Auflage fast unverändert geblieben. Ich dachte wol daran, Einwand und Zustimmung, wie sie laut geworden waren, durch Um-

gestaltung der Aufsätze zu verwerten. Doch merkte ich bald, daß ich den Aufbau des Ganzen zerstören würde, wenn ich Einschaltungen oder starke Änderungen vornähme. Daß nicht der Mangel an Gründen mich veranlaßt hat, auf Einwürfe zu schweigen, wird sich ergeben, wenn es mir gegönnt ist, an schicklichem Ort auf die hier behandelten Fragen zurückzukommen.

Anders habe ich es mit den beigefügten Bücherlisten gehalten. Sie sind, wie zu erwarten war, mannigfach getadelt worden. Mit Recht und mit Unrecht. Meine Bemerkung im Vorworte zur ersten Auflage über den Umfang meiner eigenen Lektüre ist häufig allzu sehr zu meinen Ungunsten ausgelegt worden. Wenn bisweilen ziemlich bekannte und verbreitete Bücher in meinen Listen nicht genannt sind, so bitte ich nunmehr, dieß zunächst nicht meiner Unkenntniß oder Vergeßlichkeit zuzuschreiben, sondern lieber anzunehmen, daß ich diese Werke zwar kannte, aber nicht erwähnen *wollte*. Die Absicht liegt mir fern, einen unfehlbaren Kanon mit diesen Verzeichnissen aufzustellen; das halte ich nach den Versuchen, die man anderwärts damit gemacht hat, für unmöglich. Ich gebe die Listen nicht für mehr als sie sind: eine Summe von Ratschlägen, die sich mir bei meiner Beschäftigung mit Litteratur als nützlich herausgestellt haben und eben nur den Wert besitzen, den man meinem persönlichen Urteil beizumessen geneigt ist.

Darum mußte ich auch dießmal bei meinen Aufstellungen bleiben, obgleich ich das Gewicht vieler mir freundlichst mitgeteilter Vorschläge durchaus nicht verkenne.

Aber wenn ein kenntnißreicher Briefschreiber wünscht, ich solle den nationalen Charakter der Lektüre mit Nachdruck betonen, so scheint mir das eben so über ein gewisses Maß hinaus unthunlich, als wenn ein Kritiker mir die Bevorzugung religiöser Schriften empfiehlt. Ich kann wahrhaftig nicht mehr geben als meine eigene Meinung erlaubt; anders vorzugehen, hielte ich für ein Unterfangen, das mir nicht zusteht.

Aus der wiederholten Überlegung der Listen sind die beiden neuen Aufsätze [jetzt Nummer fünf und sechs] hervorgegangen. Es lag mir die Pflicht ob, zu prüfen, was aus der neuesten Bewegung deutscher Litteratur, die sich ‚Realismus' getauft hat, für meine Listen brauchbar wäre. Ich habe deßhalb während dieses Winters eine ziemliche Last Bücher durchgenommen. War nun die Auslese, welche ich treffen durfte, nur gering, so habe ich doch mancherlei dabei gelernt, und weil dieß Fragen betrifft, die von den ersten Aufsätzen schon gestreift wurden, die auch aufs innigste mit den dort besprochenen Gegenständen zusammenhängen, so hielt ich es für zweckdienlich, die Betrachtungen anzufügen. Ich sehe wol ein, daß dadurch eine gewisse Ungleichmäßigkeit in das Buch gekommen ist. Die ersten Aufsätze waren für das Hören gedacht, die letzten für das stille Lesen. So bewegen sich jene mehr in allgemeinen Gedanken, in diesen hingegen herrscht eine ruhigere, untersuchende Art, ja, ich fürchte fast, es macht sich darin ein gelehrtes Wesen breit, das einer Darstellung mit diesen Zwecken wenig ziemen möchte. Aber, nachdem die neuen Stücke geschrieben waren,

wollte ich sie doch nicht fallen lassen: das jüngste Phänomen der deutschen Bellettristik erweckt so viel Interesse, daß, wofern ich mich nicht täusche, diese Darlegungen manchen Lesern willkommen sein werden. Als Beispiel zu meinen früher ausgesprochenen Ansichten, als Probe meiner positiven Kritik wolle man diese Aufsätze nachsichtig entgegennehmen. —

Ich habe mich im fünften Stück eingehend über die Forderungen geäußert, die an eine sachgemäße litterarische Kritik heute zu stellen sind. Ich möchte hier ein paar Worte dazu nachtragen, die dort nicht in den Zusammenhang paßten. Eine gesunde Kritik muß meines Erachtens dem neuen Werke vor Allem gerecht zu werden streben. Sie braucht es nicht mit Wohlwollen zu begrüßen, jedesfalls aber ohne Voreingenommenheit und indem sie beim Autor eine achtbare Bemühung um seine Arbeit schlechtweg voraussetzt. Dann muß der Kritiker feststellen, welches Ziel der Dichter — um diesen handelt es sich hier zuvörderst — angestrebt und durch welche Mittel er es zu erreichen gesucht hat. Ferner ist zu bemessen, ob diese Aufgabe richtig gestellt und die Mittel entsprechend gewählt waren. Endlich mögen die Vorbedingungen des neuen Werkes klargelegt und dieses dem Bestande der modernen Litteratur am rechten Platze eingeordnet werden.

Die Leser mögen selbst urteilen, in wie weit ich mich diesem Ideale der Kritik bei meinen kurzen Übersichten und Charakteristiken zu nähern vermocht habe. Jedesfalls habe ich mich ehrlich bemüht, gerecht zu sein, und ich bitte das zu glauben, auch wenn einzelne meiner Ansichten in zu

herbe Worte gefaßt scheinen sollten. Manche Umstände haben mein Bestreben unterstützt, Niemand zu Liebe und Niemand zu Leide zu schreiben. Ich gehöre keiner irgendwie benannten litterarischen Verbindung an. Ich wohne in einer Stadt, die von allem Weltverkehr abliegt, und lebe seit Langem das Leben eines einsamen Menschen. Gewiß fehlt mir dadurch Vieles: ich entbehre wahrscheinlich das rechte Feingefühl für die kleinen Regungen, welche die Oberfläche des modernen Geisteslebens kräuseln; manche Verknüpfung litterarischer Erscheinungen kann ich nicht sehen, weil ich mich nicht mitten in den Dingen befinde. Eines jedoch wahrt mir diese Armut: die volle Unabhängigkeit des Urteiles, und wenngleich auf gar nichts Anderes, auf dieß darf ich stolz sein. Eben darum nehme ich mir auch nicht heraus, im Namen einer öffentlichen Meinung zu urteilen, die ich erst fingieren müßte; wenn ich also fast immer in erster Person spreche, so möge das Niemand für Unbescheidenheit halten: ich will keinen Zweifel darüber lassen, daß hier nur die Stimme eines Einzelnen zu vernehmen ist. —

Im Vorwort zur ersten Auflage hatte ich bemerkt, daß ich für meine Essays viel Anregung aus englischen und amerikanischen Schriftstellern, zumal aus den Werken von Ralph Waldo Emerson empfangen habe. Ich darf hier hinzufügen, daß sich mir auch für die neuen Aufsätze manche Hilfe darbot. Zwar habe ich mir aus der Flut von Broschüren über Realismus und Naturalismus wenig aneignen können, aber zwei Schriften zu nennen, fühle ich mich dankbar verpflichtet. Die erste ist eine Studie von Karl

Hillebrand, 1884 in vier Sprachen zugleich erschienen; ich kenne sie nur in der englischen Gestalt, wie sie unter dem Titel ‚About Old and New Novels‘ in der ‚Contemporary Review‘ veröffentlicht wurde. Die zweite ist Professor Arturo Graf's Rektoratsrede ‚La Crisi Letteraria‘, gehalten an der Universität Turin am 3. November 1888. Beide Verfasser sind hochstehende Menschen, durch Belesenheit ausgezeichnete, feinfühlende Kritiker; jener (leider schon gestorben) deutsch von Geburt und Erziehung, international durch seine Bildung, konservativ, dem Geschmacke seiner Jugendzeit nachhängend; dieser mitten in den Stürmen, von ihnen mitgetrieben, durch seltenes Streben nach reinem Verständniß seiner Zeit hervorragend. Ich kann Hillebrand nicht in Jedem, auch Graf keineswegs aller Orten beistimmen, gelernt habe ich von beiden und muß ihnen dafür danken. —

So entlasse ich dieses Werklein zum dritten Male, mit dem aufrichtigen Wunsche, daß es auch fernerhin nutzbar befunden werden möchte.

Graz, Anfang Februar 1889.

Vorwort zur sechsten Auflage.

Der überraschend schnelle Absatz der starken fünften Auflage verpflichtet mich, nunmehr eine Unebenheit zu beseitigen, die sich schon seit der vierten unangenehm fühlbar machte. Das Buch kann der Aufgabe, zu der es allmählich herangewachsen ist, nämlich, soweit des Verfassers Kraft und Urteil reichen, eine Art von Wegzeiger für ungeübte Leser abzugeben, nur dann genügen, wenn es wirklich mit dem Vorschreiten der Litteratur in Bezug bleibt. Darum ist jetzt der neue Aufsatz ‚Die jüngsten Richtungen‘ geschrieben und als siebentes Stück eingeschaltet worden. Es war zu dem Behufe nötig, abermals eine ziemlich umfangreiche Leserei zu betreiben, damit der heutige Stand der Dinge mir klar werde. ‚Mit geringen Hoffnungen habe ich mich in das Wagniß begeben, und muß auch gestehen, daß ich, so lang ich lebe, nicht in einer so bedenklichen Gesellschaft von Büchern mich befunden habe wie während dieser Zeit. Allein jetzt, am Ende des Dornenpfades, darf ich mit Freude bekennen, daß mir die Lage der deutschen Litteratur der Gegenwart durchaus nicht so aussichtslos vorkommt, als sie manchem gebildeten und geschmackvollen Kritiker scheinen möchte. Durch zwei Dinge ist mir vermutlich die Arbeit etwas erleichtert worden. Einmal bekümmere ich mich noch immer gar nicht um die Persönlichkeiten unserer Schriftsteller: ich kenne sie nicht und will sie nicht kennen. Dadurch ist es mir möglich, die Sachen ganz rein auf mich wirken zu lassen, keine Rücksicht beengt

mich und legt mir Lob oder Tadel nahe. Demselben Zwecke dient es, daß ich auf gar keine ästhetische Doktrin eingeschworen bin. Zwar habe ich auch seinerzeit meinen Weg durch die Theorie mir bahnen müssen, ich habe sie jedoch immer nur als einen Teil der schönen Litteratur selbst, als ihre unzertrennliche Begleiterscheinung aufgefaßt, und sie niemals zu einem festen Maßstabe für meine Ansichten sich verfestigen lassen. Das sichert mir — höflich gesprochen — eine gewisse Naivetät gegenüber den Werken unserer Zeitgenossen und setzt mich (nach dem Maße meiner Gaben) in Stand, aus meinem weltabgewandten Winkel die Litteratur der Gegenwart beinahe historisch zu beurteilen. Das ist in der That das Ziel, dem ich zustrebe, und wenn mein neuer Essay überhaupt etwas taugt, dann zeigt er die ununterbrochene Entwicklung der litterarischen Opposition in Deutschland seit der entlegenen Epoche von ‚Sturm und Drang‘, weist aber auch auf vielversprechende Möglichkeiten der Zukunft. Freilich, den Genius ersten Ranges, von dem unsere geistigen Bewegungen den Namen bekommen sollen, habe ich nicht zu entdecken vermocht, wol aber macht mir das leidenschaftliche Wesen unserer modernen Litteratur doch den ganz bestimmten Eindruck, daß hier tüchtige Kräfte und Begabungen sich rühren, aus deren Kreisen (vielleicht besonders aus einem) ein Neues, Bedeutendes, der wirkliche Ausdruck des Lebens unserer Zeit hervorgehen wird. Doch selbst dann, wenn ein solches Glück unserem Volke nicht beschieert sein sollte, würde der Anblick der litterarischen Verhältnisse unserer Tage die gute Gewähr geben, daß die

jungen Dichter (bisweilen gestört durch den unausrottbaren Trieb der Deutschen zur Nachahmung) sich ehrlich bemühen, daß sie es ernst meinen mit der Kunst (wobei von der handwerksmäßigen Erzeugung litterarischer Waaren abgesehen werden muß) und daß in dem Ringen nach einem hohen Preise viele Kräfte sich rühmlich bethätigen. Darum bin ich gutes Mutes und sehe in der Auflösung der alten geliebten Formen nicht bloßes Verkommen und Entarten, dem die Unvermögenden lächerliche Beinamen für sich abstehlen, sondern eine Mischung und einen Umsatz, aus dem ein unbelastetes Wachstum heilvoll entsprießen mag. Gerade die unverkennbare und tiefgehende Ähnlichkeit unserer heutigen Zustände mit denen der deutschen Litteratur vor hundert Jahren bürgt sozusagen für die Richtigkeit dieser tröstlichen Überzeugung.

Die Listen habe ich neuerdings achtsam geprüft (bitte, die Überschriften nicht zu vernachlässigen!) und sie auch einigermaßen vermehrt. Der Zuwachs ist allerdings nicht groß und aus den verschiedenen Karren voll Büchern, die mein Verleger mir gütigst ins Haus gestellt hat, ist nur Weniges in meine Auswahl eingegangen. Aber das kann nicht wol anders sein, zumal diese Verzeichnisse nicht einen Durchschnitt der heutigen Hervorbringung, sondern nur eine Anweisung darstellen, die dem Publikum das Lehrgeld eigener unergiebiger Versuche spart. Darum verzichte ich gern auf die mir an sich ganz unmögliche Vollständigkeit, bekenne, daß mir gewiß vieles Gute und Lesenswerte entgangen ist, und bins zufrieden, wofern nur das Aufgenommene sich als

brauchbar bewährt. Verschiedene förderliche Ratschläge sind mir auch in den letzten Jahren zu teil geworden, ich habe sie dankbar benutzt, wenn sie mit meiner Auffassung zusammentrafen. Insbesonders ist auch dießmal mein lieber Freund Anton Bettelheim meiner Unfähigkeit zu Hilfe gekommen und hat aus seiner unvergleichlichen Kenntniß der französischen Litteratur heraus die Listen S. 355 f. ergänzt und bereichert. —

Und so sei das Buch bei seiner neuen Ausfahrt der wohlwollenden Nachsicht ernster Leser herzlich empfohlen!

Graz, am Sonntag Misericordia Domini 1899.

Anton E. Schönbach.

Inhalt.

— qui addit scientiam, addit et laborem.

Eccle. 1, 18.

1.

Zustände der Gegenwart.

Es bedarf kühnen Mutes, die Aufgaben anzugreifen, welche ich mir im Folgenden vorgesetzt habe: über das Verhältniß von Lesen und Bildung zu reden. Nicht zwar, daß ich alle die Fragen beantworten wollte, die während des Verlaufes meiner Darstellung aufzuwerfen sind, oder das große Problem lösen, das ich vorzuführen gedenke. Vielmehr werden es nur recht bescheidene Beiträge sein, die ich dazu liefern kann. Aber selbst diese gebe ich mit einer gewissen Zurückhaltung, wenn ich die ausgedehnte Litteratur überschaue, die sich zu dem Gegenstande bereits angesammelt hat, und bedenke, wie viel vortreffliches, tiefes und geistreiches schon über die Sache gesprochen und geschrieben worden ist. So ehrwürdige Häupter wie der jüngere Plinius und Seneca haben sich damit befaßt, zu erörtern, wie Lesen und Bildung zu einander stehen, was, wie viel, auf welche Art man lesen solle, um gebildet zu werden und — das halte ich beinahe für schwieriger — gebildet zu bleiben. Es versteht sich, daß schon jene Römer ihre Betrachtungen zu sehr verschiedenem Ende geführt haben, und seither sind in den beinahe unzähligen Essays und Büchern dieses Inhaltes fast ebenso viele Abstufungen und Schattierungen von Ansichten zu Tage gefördert worden. Niemand wird sich dessen wundern, der da weiß, wie ungemein wandelbar der Begriff ‚Bildung‘, also der Angelpunkt der gesammten Erwägung,

schon an sich ist, wie er zu den Vorstellungen gehört, deren Bereich ganz und gar von den geschichtlichen Zuständen ihrer Zeit begrenzt wird, ja die geradezu diese Zustände im engsten Raume abbilden.

Verstehen wir vorläufig unter ‚Bildung‘ ein gewisses Ideal ausgereiften, vollkommenen Menschendaseins, so wurde bei den Griechen des Altertums, da das Leben unter einfachen, günstigen Bedingungen seine Kräfte in einziger Weise harmonisch entfaltete, das ‚Gute und Schöne‘ zum Symbol eines wohlgeordneten Lebenswerkes; in der Einheit war da verbunden, was sich später trennte und nicht wieder ganz hat zusammengefügt werden können. Aus einem Grunde giengen alle menschlichen Wirkungen hervor, in einem Zwecke fanden sie sich. Lebensberuf und sorgsam schonende Pflege des eigenen Wesens fielen in eins. — Anders in dem gotterfüllten Weltbaue des Mittelalters. Alles Streben nach Vollkommenheit wandte sich dem vom Glanze des Heiligen verklärten sittlich ‚Guten‘ zu. In dem Kampfe zwischen der germanischen Selbstachtung und der demütigen Selbstentsagung des Christentums vollzog sich die Geschichte jener Zeit: beide Grundkräfte durchdrangen sich, und, indeß alle äußeren Lebensverhältnisse anders wurden, entstand der christliche Staat. Kaum sonst in der Historie hat sich ein weltfremdes Ideal so unwiderstehlich erwiesen, so vollständigen Sieg errungen, als es in dem großartigen Gebäude des mittelalterlichen Kirchentums erscheint. Die das Werk aufgerichtet hatten, waren die Gebildeten, die Gelehrten, das heißt jene, welche, der Buchstaben kundig, die Bücher sich erschlossen hatten, und über das dumpfe Getriebe eines besonders harten Daseins hinaus, den Zusammenhang der Völker, die Größe der Welt zu begreifen und aus diesem höheren Punkte die Menschen zu leiten vermochten. ‚Bildung‘ bestand nur in Kenntniß, wurde nur durch Vermittlung der

Kirche erworben. Das Wort ‚Laie‘ bedeutete Jahrhunderte lang nicht bloß den Nichtgeistlichen, im Gegensatze zum altdeutschen ‚Pfaffen‘, das ist Kleriker, sondern auch den Ungelehrten, Unwissenden, und so stark ist die Überlieferung, daß noch heute dem Worte dieser Sinn nicht völlig abhanden gekommen, obgleich anders gewendet ist. — Das Gedeihen des Städtewesens, die Entstehung eines Welthandelsverkehres, wachsender Reichtum, größere Dichte der Bevölkerung stärkten das Lebensgefühl, sprengten die Fesseln der Askese und schufen die Vorbedingungen der ‚Renaissance‘. Wenn das Schrifttum der Griechen und Römer nun mit aller Macht wieder in das Leben eintrat, so ist dieß für uns nur ein äußeres Zeichen der Erscheinung, wodurch sie uns erst recht sichtbar wird, eine Tingierung des an sich farblosen Präparates; wir würden sonst vielleicht im 15. Jahrhundert bloß ein energisches Aufschwellen der Völkerkräfte wahrnehmen. Es ist ja doch nur Schein und zuweilen Maskerade, wenn im letzten Säculum des Mittelalters, wie wir's zu nennen pflegen, — ich möchte wol wissen, ob für unsere Nachkommen nach tausend Jahren ‚Mittelalter‘ noch ein wissenschaftlicher Name bleiben wird — wenn da die vielfarbigen Äußerungen neuen Lebens in die ‚Wiedergeburt des klassischen Altertums‘ zusammengefaßt werden. Das ganze Können dieses Geschlechtes ist gesteigert, die Talente greifen nach vielen Seiten zugleich aus, wiederum empfindet sich der Mensch mit Stolz als erdgeborenen Sohn des Himmels, er schmückt das Leben aus, genießt in vollen Zügen und ist darauf bedacht, daß sein Ruhm im Gedächtniß der Späteren fortdauere. Das Lernen ist hier mit dem Leisten verknüpft, und demgemäß ändert sich auch die ‚Bildung‘, sie kann zur Grundlage eines Berufes gemacht werden, es fängt an, Leute zu geben, die als Schriftsteller von ihrer Feder leben, die Gelehrsamkeit hört wie das Lehren auf, ein aus-

schließlicher Besitz der Kirche zu sein, und wird verweltlicht. Die Reformation schiebt rein geistige Interessen, wol nur einer bestimmten Art, in den Vordergrund, treibt aber die Bildung auch in die Studierstuben zurück und trägt ihr Teil dazu bei, die Kluft zwischen der ‚Gelahrtheit‘ und dem ‚Pöbel‘ zu erweitern. So auf die Bücher gestellt, außer Zusammenhang mit der Kunst und dem Leben, bleibt die Bildung während der nächsten Jahrhunderte; sie redet in fremden Zungen, nennt sich ‚politisch‘, umgibt sich mit wunderlichem Schnörkelwerk und vermag aus ihrer Giebelstube nur selten den Weg in freie Luft und Landschaft zu finden. Der wird ihr erst wieder gebahnt, als die zweite klassische Blüte deutscher Dichtung aufbricht. Bildung und Gelehrsamkeit lösen sich neuerdings von einander, werden selbständig, die Kunst ist neben sie getreten und läßt sich nicht mehr abweisen. Schiller fordert eine ästhetische Erziehung des Menschen und beschreibt sein reiches, weites Ideal sittlicher Bildung. Goethe stellt in sich selbst den Höhepunkt der Entwicklung des 18. Jahrhunderts dar, den frei und vollkommen gediehenen Menschen, dessen Sinnen Alles in Natur und Welt offen liegt, dem Nichts zu schlecht oder klein ist, daß es nicht in einer höchsten künstlerischen Ordnung des Universums verstanden und gewürdigt werde. Wir sind heute über Goethe's Lebensideal keineswegs hinausgekommen, vielleicht eher davon in Manchem wieder zurückgetreten, so sehr wir sonst unser eigenes Zeitalter zu rühmen geneigt sind.

Es wird nicht leicht sein, den heutigen Begriff der Bildung in einer Weise zu bestimmen, die der Mehrzahl der Urteilsfähigen genügen möchte. Denn so eifervoll die wichtigsten Einflüsse in unserer Zeit thätig sind, die Eigentümlichkeit der einzelnen Menschen auszutilgen und sie alle mit einander gleichmäßig zuzustutzen, so ist dieß unlöbliche Unternehmen

doch bei weitem noch nicht völlig gelungen. Es gibt noch immer wenigstens verschieden gebildete Schichten, innerhalb deren freilich die Individuen zu einer gleichartigen, amorphen Masse zu verschlacken beginnen. Und so wird, wenn auch Alle das Wort ‚Bildung‘ so gebrauchen, als ob sie sämmtlich dasselbe darunter verstünden, in der That doch von jedem gerade das damit gemeint, was seiner eigenen Entwicklung entspricht; das ist ja begreiflich, da in der persönlichen Gleichung des Einzelnen sein Bildungsgang eine der wichtigsten Funktionen ausmacht. Vielleicht läßt sich ein gewisses Mittel aus den verschiedenen Definitionen finden, etwa so aus der Erfahrung abgeleitet, wie man jetzt eine größere Anzahl von Köpfen rasch hinter einander auf dasselbe Blatt photographiert, um das Gemeinsame aller in den stärksten der sichtbar gewordenen Umrisse zu erkennen.

Ich fürchte nicht, daß ich mich zu weit verfehle, wenn ich meine, man setzt heute ‚Bildung‘ in eine gewisse Summe gewisser Kenntnisse, ziemlich ohne Rücksicht darauf, von welcher Fähigkeit diese Kenntnisse getragen sind. Wer unsere gewöhnlichen mittleren oder oberen Schulen durchlaufen hat, erwirbt dadurch nach allgemeiner Ansicht das Recht auf die Bezeichnung ‚gebildeter Mensch‘. Er muß die Zeitung lesen können, ohne zu viel über geographische Namen zu stolpern, muß demgemäß über die Tagesereignisse die Meinung wenigstens eines Blattes wiederzugeben vermögen, ohne daß er natürlich irgend eine tiefere Einsicht in wirtschaftliche und politische Verhältnisse zu verraten brauchte. Er muß über das Theater als Sachverständiger reden, muß von den Romanen, die eben an der Oberfläche schwimmen, etwas gehört oder zum mindesten eine Rezension über sie gelesen haben. Versteht er ein paar fremde Sprachen, besitzt er gute Manieren, hat er sich aus Overbeck und Lübke genug gemerkt, um seine Eindrücke von neuen Gemälden in vor-

sichtiger Allgemeinheit auszusprechen, vermag er eine Symphonie Mozart's von einer Volkmann's zu unterscheiden und ein Wagner'sches Leitmotiv zu verfolgen, so belohnt eine anerkennende Gesellschaft dieses Verdienst, indem sie seiner Note ‚gebildet' die Steigerungen ‚sehr, fein-, hoch-' in angenehmer Abwechslung vorsetzt. Und wenn er gar, im Besitz dieser trefflichen Eigenschaften, noch einen Beruf anständig betreibt, so nennt man ihn mit aufrichtiger Hochachtung einen ‚vielseitig' oder ‚umfassend' gebildeten Mann.

Ich zögere nicht, zu bemerken, daß ich mich dieser landläufigen Weise, verschiedene Nüancen von ‚Bildung' als gesellschaftlichen Stempel zu vernutzen, nicht anschließe. Ich halte die jetzt vorherrschende Auffassung von ‚Bildung' für zu eng, sie scheint mir weder dem heutigen Stande unserer Kultur angemessen, noch auch geeignet zu sein, eine brauchbare Unterlage für ein modernes Lebensideal, geschweige denn eine richtige Bezeichnung dafür abzugeben. Ich will aber nicht sofort mit dem herausrücken, was ich mir unter ‚Bildung' denke, sondern lieber einige Bemerkungen voranschicken, die hauptsächlich Manches ablehnen und beschränken sollen, wodurch dann von selbst deutlich werden mag, in wie fern ich glaube, daß man wohl thun wird, den Begriff ‚Bildung' höher zu stellen, weiter zu fassen und mit einem reicheren Inhalt auszustatten. —

Wie wird man heutzutage ein gebildeter Mensch? Welche sind die vornehmsten Quellen unserer Bildung? Zunächst natürlich die Schule. Den elementaren Unterricht wollen wir sogleich bei Seite lassen, da wir nicht mehr denken wie jener altdeutsche Dichter, der die Gelehrsamkeit eines Ritters preist, weil er Bücher zu lesen verstand. Bleiben wir bei der ‚Mittelschule' stehen. Es ist noch nicht lange her, daß man den jungen Mann, der das Gymnasium hinter sich hatte, ohne Bedenken ‚gebildet' nennen durfte. Heute scheint es mir

doch einigermaßen zweifelhaft, ob man jeden, der durch die immer weiter werdenden Maschen des Abiturientenexamens ins Leben, das heißt fürs erste zumeist ins Universitätsleben geglitten ist, ohne weiters zu den Gebildeten zählen darf. Freilich, wenn man sich alle die Gegenstände des Gymnasialunterrichtes mit ihren Unterabteilungen, die sich allmählich wieder zu selbständigen Fächern auswachsen, vor Augen hält, wenn man die ganze wirre Masse von Wissensstoff überlegt, welche, Schicht auf Schicht, in dem jugendlichen Haupte eines Abiturienten Raum finden soll, dann müssen alle Bedenken schwinden. Oder doch nicht? Wie kurzlebig ist diese bunte Schaar von Kenntnissen, die sich in atemloser Hast während einer Flucht von acht Jahren in das Gedächtniß — aber auch nur in das Gedächtniß — des Schülers drängen! Sie treten einander auf die Hacken, sie bringen sich gegenseitig um, bevor sie noch von dem Jüngling recht gefaßt und geordnet werden können. Und ist die wüste Balgerei vorüber, haben sich die Pforten des Gymnasiums hinter dem ‚reif‘ befundenen geschlossen, so gebietet er nur selten wahrhaft über ein festgegliedertes Wissen, das dem Programme seiner Schuljahre entspräche: die zu Hauf getürmten Kenntnisse fügen sich nicht zu einem bleibenden Ganzen, sie verflüchtigen sich ungemein rasch, und die kärglichen Reste erwecken in ihrem betrübten Besitzer eher das Gefühl der Leere und Öde als das eines gesicherten Reichtums, von dessen Zinsen die nunmehr anhebenden Arbeitsjahre des Lebens zehren sollen.

Ich tadle Niemand, nicht die Schulpläne, nicht die Lehrer. Jene sind aus der begreiflichen Sorge erwachsen, den Fortschritten der stets mehr spezialisierten Wissenszweige unserer Zeit Rechnung zu tragen, und diese plagen sich ehrlich um eine Aufgabe, die nicht gelöst werden kann. Denn, Kenntnisse sind eben nicht Bildung; Bildung macht reif

und frei, Kenntnisse nicht; sie sind Werkzeuge, die jedes für sich und alle zusammen nichts Tüchtiges vermögen, aber von der Bildung dem Schaffen dienstbar gemacht werden: sie sind Knechte und ihr Herr ist die Bildung.

Ich möchte nicht den Eindruck erwecken, als ob ich den Wert der Kenntnisse unterschätzte. Nur halte ich dafür, daß man mit ihnen allein die Erziehung zur Bildung nicht bestreiten kann. Das bloße Beibringen des vorgesetzten Wissensstoffes nimmt Zeit und Kraft von Lehrern und Schülern fast gänzlich in Anspruch, zwingt, das kürzeste Verfahren der Aneignung aufzusuchen, und erniedrigt den Unterricht zur mechanischen Abrichtung. Die Kenntnisse bleiben alle vereinzelt, gehen keine Verbindungen ein und zerflattern alsbald, weil sie weder unter einander, noch sonst irgend haften. Es ist eben einfach unmöglich, daß die Schule, welche einst dazu bestimmt war, in den klassischen Sprachen und der Mathematik den Grund einer formellen Bildung zu legen und mit dem Studium des klassischen Altertums, der heimatlichen Litteratur und Geschichte ein bestimmtes Lebensideal wach zu rufen, nunmehr als Behälter für die unendlich anschwellende Masse des Wissens der Gegenwart gebraucht werde, ohne daß das Gefäß zerspränge und die Fülle des Inhaltes ins Leere zerflösse. Man schaffe neue Schläuche für den neuen Wein oder gieße, wenn man dieß anders für richtig hält, das alte edle Getränk auch nur in die gewohnte, bewährte Kufe.

Verhält es sich so mit den Gymnasialstudien, dann darf es Niemand Wunder nehmen, daß neben den Bemühungen um das Lernen die wirkliche Erziehung des geistigen Vermögens der Schüler zu kurz kommt. Und doch ist dieß das Einzige, um dessentwillen es sich für den Knaben lohnt, im Gymnasium zu verweilen. Kann man von dem Lehrer fordern, daß er mit dem einzelnen Schüler sich vertraut

mache, sein Wesen verstehe und darauf wirke, wenn er eben nur Zeit hat, die Namen der Zöglinge zu merken, bevor er durch die jährlich neue Verteilung von Fächern und Klassen wieder aus der Verbindung mit ihnen gerissen wird? Auch von dieser Seite aus erübrigt schließlich nichts anderes, als daß die Dressur an die Stelle des Unterrichtes, der Erziehung tritt. Der Lehrer kann nur, und wollte er es auch vielmals besser, sich ein Schema für seine Beziehungen zu den Schülern schaffen und darnach die einzelnen behandeln. Dieses Schema wird er notgedrungen seinem eigenen Wesen, seiner eigenen Entwicklung abnehmen. Und so wird er im Großen, Jahr für Jahr, berufsmäßig thun, was jeder Vater seinem Kinde gegenüber unternimmt; er wird versuchen, die Schüler zu Abbildern seines Wesens zu machen, sie unter die Regel zu beugen, in welche ihn sein Leben gezwungen hat. Wie weit entfernt ist dieß vom Ideal alles Unterrichtes, das befiehlt, die Individualität des Schülers zu entwickeln und zu bilden, aus ihr herauszulocken, was in ihr verborgen ist, die eigenthümlichen Gaben des Einzelnen zu erkennen und zu fördern, und daher die Erziehung in so viele besondere Fälle aufzulösen als Zöglinge vorhanden sind? Hat Emerson, indem er die Eitelkeit des Vaters tadelt, der dem Sohn die eigenen Züge aufprägen will, zu denen er sich gar nicht schickt, umsonst die goldenen Worte gesprochen: ‚Können wir nicht die Menschen in ihrer eigenen Art gedeihen und ihres Lebens sich freuen lassen? Du bemühst Dich, aus diesem Jungen eine Wiederholung Deines Selbst herauszuzwängen; Einer von der Sorte ist doch genug!‘ — Ich verkenne nicht, daß es in den alten Kulturländern Europas an den Mitteln, und was gleichviel bedeutet, an der Zeit gebricht, bei der Übermenge von Schülern das Ideal des individuellen Unterrichtes durchzuführen. Aber wenigstens sollten die ungeheueren Fehler-

quellen, welche die methodische Schafschur unseres Erziehungswesens mit sich bringt, dem öffentlichen Gewissen klarer sein als das bisher der Fall ist, man sollte die Verschiedenheit der Lehrstoffe verringern, die Lehrziele selbst niedriger stellen; und wenn es dann weniger gute Zeugnisse gäbe, deren Schein hervorzurufen die Lehrer veranlaßt werden, so gäbe es dafür mehr wirkliches Wissen bei den Schülern, das zu einem Bestandteil ihres geistigen Wesens geworden wäre und ein Rückgrat des künftigen Charakters bildete.

Unsere Universitäten — so schreiten wir zu den höheren Quellen der Bildung aufwärts — entsprechen, wie ziemlich allgemein anerkannt ist, wenig dem Namen, den sie tragen. Bezeichnete dieser eine Einheit wissenschaftlicher Studien, so zerfällt die Universität heute in eine Anzahl von Fachschulen, die für diesen oder jenen Beruf vorbereiten. Selbst die Fakultät, in welcher der ideale Zusammenhang aller Studien, wie ihn das Mittelalter kannte, am längsten nachgewirkt hat, die philosophische, ist jetzt durch ihre Lehrziele und ebenso durch die Methode ihrer fast kaum mehr übersehbaren Spezialfächer ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdet. Der Rahmen ist bewahrt, er hält aber nicht mehr zusammen, sondern ist allenthalben brüchig und zerborsten. Bringt nun das Gymnasium gebildete Menschen im vollen Sinne des Wortes nicht mehr hervor, wie könnte dieß die Universität, die sich mit Bildung gar nicht mehr beschäftigt, sondern nur darnach trachtet, die Talente für die Übung eines besonderen Berufes zuzurichten? Die Vereinzelung der Fächer geht eben außerordentlich weit. Der absolvierte Jurist oder Mediziner ist deßhalb und an sich heute ebenso wenig ein gebildeter Mensch als der Abiturient des Gymnasiums. Handwerk bleibt Handwerk: gleichviel, ob es mit dem Mikroskop ausgeübt wird oder mit dem Lesartenapparate eines alten Schriftstellers. Wer den Zusammenhang seines Wirkens

mit dem seiner Zeit nicht versteht und nicht über die Scheuklappen seiner Besonderheit hinausblickt, wer seine Arbeit nicht mit der des modernen geistigen Lebens vergleichen kann und dadurch des Maßstabes für seine Leistung entbehrt, der bleibt banausisch und ein Handwerker, obwohl er immerhin, und vielleicht nicht mit Unrecht, als eine schätzenswerte Kraft selbst in gelehrten Kreisen gelten mag. — Gewiß sind die manchen Widersprüche, die jetzt im Wesen unserer Universitäten klaffen, die Schäden, die da sichtbar werden, nur das Ergebniß einer unaufhaltsamen Entwicklung. Die Berufsarten, zu denen akademische Ausbildung nötig ist, setzen eine solche Anhäufung von Kenntnissen voraus, die binnen weniger Jahre erworben werden müssen, daß während dieser Zeit die Augen unverwandt auf das Ziel zu richten sind und rechts oder links auszublicken nicht verstattet ist.

Wenn sonach die Schule, auch höheren Ranges, wie sie bei dem Kompromiß zwischen den alten Formen und dem Begehren der Gegenwart eingerichtet ist, ‚Bildung' im weiteren Sinne in der Regel nicht zu gewähren vermag, so gebricht es dafür sonst nicht an Mitteln. Schweigen will ich von dem Leben selbst, in welchem der aufstrebende Jüngling und Mann um seinen Platz kämpfen muß. Denn zwar lernt man allerlei in dieser schweren und harten Schule, dessen am meisten, das man am wenigsten erwartete; doch wer seine Bildung durch das Leben gewinnen wollte, der würde in langer Lernzeit einen Preis dafür bezahlen, welcher zu dem Erworbenen außer jedem Verhältniß steht. Die Lehren des Lebens haben einen großen Vorzug: sie werden nicht leicht mehr vergessen und wurzeln sicherer als Alles, was uns sonst von der Weisheit der Welt eingeflößt wird, aber sie haben auch eine üble Eigenschaft: man gelangt in ihren Besitz zumeist erst dann, wenn die Gelegenheit, den rechten Nutzen daraus zu ziehen, bereits entschwunden ist.

Der Verkehr mit Menschen, wie er das einfachste und natürlichste, so wäre er auch das zweckentsprechendste Mittel, die Bildung zu erweitern, zu vervielfältigen. Nicht, sie zu erlangen, denn man muß ein gut Teil davon bereits haben, wenn man die Menschen dazu bringen will, ihr Bestes im Gespräch zu geben. Den geselligen Verkehr so fruchtreich zu gestalten, ist eine nicht geringe Kunst und in unserm Jahrhundert vielleicht seltener als in den letztvergangenen. Aber wenn es unseren deutschen Ländern auch an den eigentlichen ‚Salons' mangelt, deren Überlieferung in Frankreich nie ganz abgerissen ist, so gibt es doch bei uns in großen und kleinen Städten Kreise genug, die jene schwerflüssigere Art deutscher Konversation pflegen, die nach Gustav Freytag zwischen Geplauder und Erörterung mitten innen schwebt. Ja gerade an kleinen Orten, zu denen die Bewegungen der Gegenwart in ruhigerem Wellenschlage gelangen, reifen bisweilen die edelsten Früchte der Bildung und duften die feinsten Blüten, als Lohn der stillen Hut und Sorgfalt. Darum kann ich die Klagen nur teilweise für berechtigt halten, welche uns die ‚Gesellschaft' absprechen; Manches fehlt allerdings: die rechte Organisation, die Gewöhnung, die Ungezwungenheit der geselligen Sitte, die doch eben des Bannes der Sitte nie vergißt. Dann wieder ist es um äußere Einrichtungen übel bestellt. So mangelt uns der Club, ein Institut, das um so wichtiger ist, je mehr noch die Wohlhabenheit der gebildeten Volksschichten des Erstarkens bedarf. Doch wird das ja zusehends besser.

Ein anderes wichtiges Bildungsmittel, das Reisen, hat erst geraume Zeit nach dem Entstehen der Eisenbahnen ungeahnten Aufschwung genommen. Wer nur über ganz mäßigen Wohlstand verfügt, dem Beamten, dem Lehrer, ist es jetzt möglich, nicht bloß auf einer alpinen Rundreise des Jahres etliche Wochen lang Bergluft zu atmen, sondern wirklich weite Fahrten, die auch heute noch den Namen ‚Reise' verdienen,

kann er unternehmen: die Schweiz und Italien sind ihm bekannt, Holland, neuestens Skandinavien, liegen ihm nicht zu sehr aus dem Wege. Man darf diese erhöhte Beweglichkeit als kulturfördernd dankbar begrüßen. Sie erweitert den Gesichtskreis des Einen, dem bisher die Ferne verschlossen war, aber auch des Andern, der schon früher seiner Lust zu reisen Genüge thun konnte, und wenn das ganze Reisewesen allmählich demokratisiert wird, so ist die flüchtige Begegnung, das Berühren, der Austausch verschiedenartigster Menschen, die sich alle in einer gewissen Spannung und erhöhten Stimmung befinden, auch für die Gesammtheit kein Schade. Doch wird man vorsichtig den Gewinn, den das heutige Reisen der Bildung einbringt, nicht allzu hoch anschlagen. Ich sehe ab von dem Vorteil, der für die überreizten Nerven des Vergnügungsreisenden jedesfalls aus dem Ortswechsel, der Bewegung, den schnell vorüberziehenden Bildern entsteht; je oberflächlicher seine Wahrnehmungen sind, desto eher wird der Erholungsbedürftige von dem Druck entlastet, dem er eben entfliehen wollte. Und die Summe neuer Anschauungen ist immer schätzenswert. Nur darf man Sehen und Kennen nicht verwechseln, nicht glauben, daß man ein Land studiert habe, von dem man nur die Punkte besuchte, welche Bädeker notiert und das Rundreisebillet erlaubt, oder daß man die Physiognomie einer Stadt verstehe, weil man zwischen Bahnhof und Hôtel hin und her gefahren ist. Den wahrsten Gewinn des Reisens, daß man, auf sich selbst gestellt, ohne die Krücken des gewöhnlichen Daseins, ohne die Verbindungen und Privilegien des heimatlichen Berufes, nach seinem wirklichen Wert genommen und beurteilt wird, daß man ferner den eigenen Lebensmaßstab mit dem ganz anders gearteter Menschen vergleicht, dadurch gerechter wird und demütiger, diesen Gewinn heimst nur ein, der langsam reist. In diesem Betrachte ist die intime Kenntniß eines neuen, kleinen Gebietes nützlicher als die unruhigen

weitschweifenden Streifzüge des modernen Reisenden, und sollte das bedachtsame Reisen der älteren Zeit durch die Atemlosigkeit des Touristen ganz verdrängt werden, so schiene mir dies ein beklagenswerter Nachteil. Man bedenke nur: immer gleichmäßiger werden die Ansprüche an das Leben allerorts, und wie die Preise in Stadt und Land und in verschiedenen Städten bald auf demselben Niveau stehen, so findet auch der Reisende, der nur beobachtet, was für ihn vorbereitet wurde, allgemach überall dieselben Dinge und Einrichtungen, dieselben Speisesäle, die gleich höflichen, mehrsprachigen Garçons; selbst die Landschaft wird für ihn zugerichtet, und in der Stadt weist ihn der Lohndiener an jene Plätze und Straßen, die er für die elegantesten hält, das heißt die, welche so ziemlich überall gleich aussehen. Es versteht sich, daß der Reisende um so schlimmer daran ist, je mehr er auf den meistbesuchten Hauptlinien des Verkehres bleibt.

Wie hat sich das seit einem Jahrhundert geändert! Als der englische Adel die ‚große Tour' erfand, die jeder Gentleman gemacht haben mußte, da war sie für Viele das Hauptereigniß des Lebens. Sie dauerte ein bis zwei Jahre, auch länger, und umfaßte gewöhnlich Frankreich, Italien, Holland, Teile Deutschlands und Österreichs. In den größeren Städten war man an bedeutende Häuser adressiert, durch deren Hilfe man mit Land und Leuten genau bekannt werden konnte. Die großen Bauten der Fremde wurden in Abbildungen oder selbstgefertigten Skizzen der Mappe einverleibt, Kunstwerke erworben oder wenigstens durch wiederholtes Beschauen vollkommen genossen. Aus solchen Reisen schöpfte Montaigne die Anregung zu seinen unsterblichen Essays. So wurde für Goethe's Vater die italienische Reise das glänzende Meteor, dessen poetischer Schimmer das einförmig kahle Leben des alten Herrn verklärte, aber auch im Herzen des Sohnes die Sehnsucht entzündete, welche in vollen Zügen erst durch die eigene Fahrt

nach dem gesegneten Süden, dem Lande des Ideales, Befriedigung fand. Wie sie eine Wendung im Leben des Dichters, aber auch in der Geschichte unserer modernen Litteratur ausmachte, weiß Jeder. In der Reise, die heute zwischen Studienzeit und Lebensarbeit des vornehmen Engländers eingeschaltet wird, die den amerikanischen Geistlichen oder Gelehrten nach Europa führt, die von dem deutschen und schweizerischen Kaufmann seinem Sohn vorgeschrieben wird, ist nur ein dürftiger Rest jener älteren grande tour erhalten, aber ein bewahrenswerter. Wir sollen deshalb nicht verlieren, was uns an Reiseerleichterungen die Gegenwart bietet, es aber für uns fruchtbringender machen, indem wir das Zeitmaß unserer Fahrten verlangsamen, mit offenen Augen und wol auf alles Eigenartige achtend durch das fremde Land ziehen. Emerson's kraftvoller Geist umklammerte vom Arbeitszimmer und vom Spaziergang in Concord aus den Erdball, so daß er keine neuen Gedanken antraf, als er im Louvre und im Vatican vor den Kunstwerken stand, oder in Sorrent die Pracht von Land und Meer einsog; wir Ärmeren werden immer auf Reisen ziehen wie Saul, der Sohn Kis', welcher die Eselinnen suchte und die Krone fand.

Bedeutete die Reise einst mehr im Leben des Einzelnen und hat sie sich dafür, wie zum Ersatze, in den Dienst einer unendlich größeren Zahl von Individuen gestellt, so ist ein anderes Mittel bildenden Verkehres, der Brief, auf dem besten Wege, uns ganz abhanden zu kommen. Die Kunst des Briefschreibens geht verloren, denn die Zettel oder Blätter, die wir heute mit Familiennachrichten füllen, das sind keine Briefe. Der Brief des vorigen Jahrhunderts ist ein Mémoire zwischen Menschen, die sich selten schreiben, er stattet an den Freund Bericht ab über Alles, was das Leben interessant macht, über Erfahrungen, Studien, Fortschritte des Denkens; schrieb man sich oft, dann wurde er zum fortlaufenden Bekenntniß, zum

adressierten Tagebuche, das Empfindungen und Stimmungen verzeichnete, doch so, daß sie sich der Teilnahme des Freundes gefällig darstellten, also mit künstlerischer Absicht zubereitet. Wo schreibt man heute solche Briefe? Kann man in unserer Zeit dem Freunde oder der Freundin, wenn sie nicht sehr jung sind, zumuten, daß sie für ein Briefbündel Geduld und Aufmerksamkeit bewahren, verlangt man wol von sich selbst solche zeitraubende Leistung? Die Litterarhistoriker des zwanzigsten Jahrhunderts werden nicht viel Mühe aufzuwenden brauchen, um die Briefwechsel zwischen den Führern der modernen Dichtung herauszugeben. Schon heute ist eine Erscheinung wie Melchior Grimm, die uns Edmond Schérer aufs feinste und schönste umrissen hat, eine Unmöglichkeit. Der echte und rechte Brief, in dem Etwas zu lesen, nicht allein zu überfliegen steht, der stirbt ab; Eisenbahn, Telegraph und Telephon gehen ihm ans Leben, aber sein Todfeind, auf dessen Gewissen wir sein Ende abladen wollen, ist die Zeitung.

Wie die Zeitung, ein Hauptmedium moderner Bildung, zu einer Weltmacht erwachsen ist, darf man ein Wunder nennen. Denn die Fortschritte, die seit den ersten deutschen Nachrichten aus Brasilien, 1505, bis in den Anfang des neunzehnten Säculums hinein von der Zeitung gemacht wurden, waren gering. Sie blieb im Wesentlichen, was ihr Name andeutete, ein fliegendes Blatt mit Neuigkeiten, enthielt sich in der Regel jedes Urteils darüber oder gab höchstens die Ansicht der Landesregierung wieder. Man darf sagen, daß erst gegen die Nähe der Julirevolution von 1830 die Zeitung anfängt, eine ernste Rolle zu spielen. Dann aber wächst ihre Bedeutung mit dem Aufkommen der neuen Verkehrsmittel, die sie sofort zu ihrem Dienste zwingt, ins Ungeheure. Bei der zweiten Umsturzbewegung des Jahrhunderts, der von 1848, steht sie bereits im Vordertreffen. Und noch weiter, welcher Abstand zwischen damals und heute, im Raume von nicht viel mehr als

einem Menschenalter! Die Zeitung ist der wichtigste Träger der modernen Entwicklung. Regierungen und einzelne Stände, die ihr feind waren, haben sie zuerst fürchten, dann sich ihrer bedienen gelernt. Sie ist jetzt der stärkste Hebel im Apparate menschlicher Arbeit, bewegt und bewegend zugleich. Sie dringt überall hin, bringt verborgenes Unrecht an den Tag und scheue Tüchtigkeit, sie schärft das Auge des Gesetzes, kein Bösewicht ist vor ihr sicher. Sie ist die einzige, und deßhalb so wertvolle, öffentliche Prüferin menschlicher Handlungen, in ihr verkörpert sich das allgemeine Gewissen. Die Großen der Welt schließen Verträge mit ihr, teilen ihr mit, was ihnen dienlich erscheint, und lassen erwünschte Darstellungen durch sie ausgehen. Den kleinen Leuten weit im Lande ist sie noch immer etwas Merkwürdiges, Unheimliches; dem Zeitungsschreiber haftet ein wenig vom Zauberer an, was freilich nicht mehr lange dauern wird, da die Umstände, und wol auch er selbst, bemüht sind, den Nimbus zu zerstören. Niemand kann die Zeitung entbehren. Wenn eines Tages plötzlich nirgend eine Zeitung erschiene, so würde das kaum eine geringere Aufregung unter den Menschen hervorbringen als ein allgemeines Erdbeben. Wir könnten heute so wenig daran denken, die Zeitung zu unterdrücken, als es uns in den Sinn käme, sämmtliche Schienen aufzureißen und die Eisenbahn fortzudekretieren. Mit unserem ganzen Leben ist die Zeitung verflochten, eine Zukunft ohne die Zeitung in irgend einer Form ist nicht vorstellbar.

Das ist Alles bekannt und jedes weitere Wort darüber unnötig. Auch weiß Jedermann, wie viel die Menschheit dieser ihrer wichtigsten Kulturmaschine schuldet, und ich brauche nicht an die schöne Stelle in Gustav Freytag's ‚Journalisten‘ zu erinnern, in der ausgesprochen wird, zu welch tiefem Danke das moderne Leben jener ungeheuren, zumeist doch namenlosen Schaar verpflichtet ist, die Tag für Tag sich selbst dem vernichtenden Dienste der Zeitung geweiht hat. Weniger ein-

dringlich hingegen wird, so scheint es mir, erwogen, welche Nachteile das großartige Gedeihen der Zeitung mit sich führt. Sei es, daß man sie des Nutzens halber übersehen will, sei es, daß man sich scheut, ungünstig über die Zeitung zu reden, jedesfalls ist die Zurückhaltung vorhanden. Und doch ist auch die Zeitung ein menschlich Ding, das dem gemeinen Schicksale alles Menschlichen unterworfen ist und Gutes und Böses, Segen und Unheil, aus einer Wurzel aufsprießen läßt. In der That wirkt die Zeitung auf die Menschheit fast verhängnißvoll. Mein verstorbener Freund Ferdinand Kürnberger, der einer der vornehmsten Journalisten war, die es geben kann, und der in Wahrheit von sich zu sagen vermochte, daß er nie eine Zeile anders als um der Sache willen geschrieben habe, pflegte zu behaupten, die Presse sei das verderblichste Institut der Neuzeit, sie sei ein Schädling, und werde sie nicht ausgerottet, so sei der Untergang der Menschen besiegelt. Das war der höchst übertriebene Ausdruck einer berechtigten Empfindung. Sehen wir näher zu.

Alle Morgen wird auf unseren Frühstückstisch mit der Zeitung ein Bündel der verschiedenartigsten Neuigkeiten gelegt: Weltlauf und Privatschicksale, Handel und Verkehr, Feuilleton und Theaterskandal, Börse und pikanter Roman. Unter dieser Fülle von Dingen, wie Vieles davon ist brauchbar für unser Leben und unsere Bildung? Wie Vieles nährt das heilige Feuer der Humanität? Und wie Vieles schmeichelt unseren schlimmeren Neigungen und Trieben? Man sage nicht, daß hier nur das Angebot der Nachfrage entspreche; die Nachfrage hätte zurückgedrängt werden können, wäre das Angebot nicht so eifrig gewesen. Und wenn es dabei bliebe! Wenn wirklich nur Neues mitgeteilt würde! Aber damit hat es sein Bewenden nicht, der Leser erhält durch die Zeitung nicht bloß den Stoff, sondern den Stoff in einer bestimmten Form und Fassung, begleitet von einem entschiedenen, wenngleich anonymen Urteil. Ich wiederhole, daß ich wahrhafte und ernstliche Achtung vor

dem Stande des Zeitungsschreibers hege und sie mir auch nicht durch dunkle Gestalten verleiden lasse, welche in diesem, wie in jedem anderen, auftreten. Ich weiß genug Männer von der Feder, die mit ehrlicher Arbeit, unbestechlich, und doch ohne je Gerechtigkeit zu erfahren, reiche Kenntnisse und gewissenhaftes Streben der Zeitung aussichtslos opfern. Andererseits aber ist es mir und Vielen zu Zeiten ein unbehaglicher Gedanke, daß Jemand, den ich nicht kenne und vielleicht auch nicht zu kennen wünsche, mir seine Ansicht als ausgehend von der Autorität der öffentlichen Meinung aufzwingt. — Bedeutsamer ist ein anderes Moment. Indem die Zeitung täglich einer immer zunehmenden Zahl von Menschen, die allmählich nur die Analphabeten ausschließen wird, nicht allein das Neue, sondern auch sofort das Urteil darüber vorlegt, indem sie nicht bloß von dem Buch, der Bühnenvorstellung erzählt, sondern in Kritik und Feuilleton dem Leser auch gleich die Stellung dazu vorschreibt, gewöhnt sie ihre Abonnenten ganz langsam daran, einer selbständigen Ansicht zu entsagen. Mag sich ein eifriger Zeitungsleser noch so sehr und so lange sträuben, die Meinung des Blattes, das er hält, als die seinige aufzunehmen, es kommen erst Augenblicke, dann Tage und Wochen, in denen es ihm bequem ist, wenn das Journal für ihn denkt, und ist er erst so weit, dann wird ihm das Denken überhaupt zu mühsam und er überläßt es ein- für allemal seinem gedruckten Orakel. Je mehr der Lebenskampf den Einzelnen in der Gegenwart beansprucht, desto leichter begibt er sich des eigenen Denkens und fällt der Zeitung anheim. Und es sind keineswegs die Oberflächlichen und Schlechten, denen das geschieht, auch die Guten und Tüchtigen gleiten nach und nach von der Duldung zur Gewohnheit, von der Gewohnheit zur Urteilslosigkeit die schiefe Ebene hinab. Welcher Schade jedoch damit angerichtet wird, das brauche ich nicht zu beschreiben. Zu einer Zeit, wo so verschiedene mächtige Tendenzen dahin treiben,

die Spitzen und Kanten originellen Denkens, der Individualität, zur geraden, einförmig nüchternen Linie einer allgemeinen Meinung abzuschleifen, ist die Zeitung die riesenhafte Hilfsmaschine, welche dieser Tendenz vorgespannt wird, wenn sie etwa an einem Stück ursprünglicher Kraft und Gesinnung ein Hinderniß fände. Und noch mehr! Wie viele Menschen beziehen überhaupt ihre Bildung nur aus der Zeitung! Das heißt, sie halten die Masse von Notizen, welche sich bei fleißigem Kaffeehausbesuch in ihnen anhäuft, für wirkliche Kenntniß, die ein verständiges Urteil zu stützen vermöchte, und setzen als richtige Allerweltskerle, die in sämmtlichen Sätteln gerecht sind, ihre Seichtigkeit schlechtweg einer ernsten und tüchtigen Bildung zur Seite. Diese Halbbildung, dieser Wechselbalg, dieser angeflogene Schein von Wissen und Erkenntniß, sie sind der gefährlichste Feind alles Bestrebens nach wahrer und gediegener Bildung.

Was läßt sich da thun? Sehr geringes, und ohne zielbewußte Vereinigung größerer Mengen von Gebildeten gar nichts. Wer weniger Zeitungen liest, wird mehr Bücher lesen, in denen sich ernste Gedankenarbeit vor ihm ausbreitet, er wird den Mut der eigenen Meinung behalten, der, sollte sie selbst auch falsch sein, gewiß wertvoller ist als die gedankenlose Zustimmung zum Richtigen. Und fordert die Zeit einen ganzen Menschen, — nicht solche, die aus Zeitungsartikeln zusammengeleimt sind, — so wird er auf den Plan treten wider den Lehmriesen, den Golem der öffentlichen Meinung, und sobald er diesem nach der schönen alten jüdischen Sage die Buchstaben des Namens Gottes von der hohlen Stirne gewischt hat, als unblutiger Sieger neben dem zusammengebrochenen Haufen toter Erde stehen. —

Beginnen wir den Tag mit der Zeitung, so schließen wir ihn gern mit dem Theater und erwarten, auch von diesem in unserer Bildung gefördert zu werden. Sind wir dazu noch berechtigt? Dürfen wir mit unserem Schiller das Theater noch

eine moralische Anstalt nennen und ihm in der ästhetischen Erziehung einen Platz einräumen? — Jedesfalls ist das Theater heute ungemein verbreitet, vielleicht mehr als je zuvor, und deßhalb, meine ich, auch mächtiger, als je zuvor, obgleich es nicht die heimliche Fühlung mit den Regungen des Volkslebens haben mag wie in seinen vergangenen Glanzperioden. Wir können unser Theater nicht mit dem griechischen vergleichen, dessen Aufführungen fast religiöse oder Staatsakte waren, wo Götter und Heroen auf der Bühne wandelten, die tragische Fabel, noch bevor sie vom Künstler zum Gedicht gestaltet wurde, aus der höchsten Poesie, dem Mythos, genommen war, oder wo Aristophanes die jüngste bewegte Gegenwart Athens in die höheren Regionen der reinen Komik hob, und mit dem Realismus aller wahren Kunst den Griechen ihr eigenes Treiben abschilderte. Anders auch ist das Drama der Elisabethanischen Zeit, wo der Puls des energisch aufstrebenden Lebens einer großen Nation in dem Schauspiel schlug, die Kräfte der nordischen Renaissance sich in den Dichtungen Shakspere's und seiner Genossen zur höchsten Leistung zusammenfaßten. Wie kein anderes ist das spanische Drama aus dem Wesen des Volkes hervorgewachsen, in den Werken Calderon's und Lope's ergießt sich ein Strom buntester Bewegung in gereifter, fein gebildeter Form und doch mit aller Freiheit Shakspere'schen Geistes, in ihnen haben Religion und Poesie eine Verbindung eingegangen, die vielleicht einzig bleibt. Und wiederum ist das Theater der großen Franzosen ein anderes, deren Tragödien wir seit Lessing wol zu sehr zurücksetzen, — bleiben sie doch in ihrem stattlichen Gange, der Melodie, dem Fluß ihrer Verse und Sentenzen echte Schöpfungen eines hochstehenden Volkes —; gerechter sind wir gegen Molière, den größten Sittenmaler der Bühne, von unerschöpflicher Gestaltungskraft, in den glänzendsten, sprühendsten Versen von tiefsinnigem Ernst.

Und selbst die weniger fruchtbare Bühne Schiller's und Goethe's, ihr Atem war doch die Kunst, deren Ziele und Wege streng erwogen wurden. Zu der Höhe idealer Gesittung strebten Dichter und Schauspieler. Dadurch war auch diese deutsche Bühne von unserer modernen entfernt.

Denn, nimmt man etliche wenige Theater aus, an denen, durch die reicheren Mittel der Fürstenhöfe gehalten, die Kunst in Tragödie und Lustspiel mit Hingebung gepflegt wird, so darf man sonst im Allgemeinen unsere Bühne kaum mehr eine Bildungsanstalt nennen. Das Publikum selbst sucht ja dort nicht Bildung. Es sucht nach dem nervenaufstachelnden Getümmel des Tages abspannenden Zeitvertreib, die leichte Aufregung, welche das Verdauungsfieber befördert, unterhaltende Vorbereitung auf die Whistpartie des Abends, mit einem Worte, es will nicht angeregt und erhoben, sondern amüsiert und zerstreut werden. Dazu dienen nun vortrefflich die Gattungen, die gegenwärtig den Spielplan vieler großen, der meisten mittleren und kleineren Bühnen beherrschen. Vor Allem die Operette, eine ganz unkünstlerische Zwittergestalt, mit den Cancanrhythmen ihrer leeren, aber schmeichlerischen Musik, dem Glanz und Flitter ihrer Kostüme, der bodenlosen Frivolität des Inhaltes. Sie fordert die reichsten Mittel, sie stumpft die Sinne ab, ertötet den Geschmack an Allem, was wirkliche Theilnahme des Zuschauers verlangt, und verdrängt Alles, was sie nicht beeinflußen kann. Ihr steht würdig, wenn auch dienend zur Seite unser modernes Lustspiel. Als der alte Gottsched und später unser Sonnenfels im vorigen Jahrhundert den Hanswurst erschlugen und Lessing sich des harmlosen Volkslieblings und seiner Späße annahm, da dachte Niemand, daß er ein Säculum später seine Auferstehung glorios feiern und triumphierend über die Bühne wandeln würde. Und doch ist es so. Nur heißt das Stück nicht mehr ‚Posse', sondern ‚Lustspiel', führt keine Jahrmarkts-

szenen, sondern Salons der guten Gesellschaft vor und gibt den ehrwürdigsten Witzen durch eingeflochtene Kalauer einen neuen Anstrich. Die Lazzi sind die alten, aber nicht mehr naiv und lustig, sondern frivol und geistlos. Da waltet nicht der einschneidende Witz der antiken Komödie, nicht die graziöse Heiterkeit Molière's, nicht die tolle, aber lebensfrische Ausgelassenheit des englischen Lustspieles, und selbst die flache, anmutige Plauderei Scribe's in seinen Farcen und Vaudevilles erscheint im Abstande dagegen wie klassisch. Die große Tragödie, das ernstere Drama treten ganz zurück, — Fitger und Wildenbruch kämpften sich eben zur Aufführung durch, Anzengruber bleibt noch zurückgestellt — wider sie vereint sich das Heiterkeitsbedürfniß des Publikums mit der Sehnsucht des Directors nach vollen Kassen.

Wie steht es bei den übrigen Künsten? Wirken Maler, Bildhauer und Musiker, jeder in seiner Weise, für die Bildung? Ich muß es Berufeneren überlassen, darauf zu antworten. Dem Laien mag es scheinen, daß die Künstler mit einer Rührigkeit ihren Zielen zustreben, welche nur wünschen läßt, die Ziele möchten erstrebenswerte sein. Die Technik ist um so Vieles reicher und mannigfaltiger geworden, Mittel und Wirkung so viel komplizierter, möchten sie einer großen Einfachheit dienen! Von der Musik dürfen wir es ja behaupten, daß sie noch immer im Aufwärtssteigen begriffen ist, haben doch die letzten Jahrzehnte in Richard Wagner wieder einen Meister ersten Ranges hervorgebracht. Im Triumphe ziehen seine Werke über die ganze Erde, und danken sie diesen Sieg gewiß zum Teile dem gesteigerten Ausdruck einer nervös leidenschaftlichen Stimmung, von der sie erfüllt sind, so wohnt ihnen doch auch wahrhafte Schönheit inne, welche über die mit der Sicherheit des Genius gefundenen großen Stoffe unvergänglichen Glanz breitet. —

Es war im Überschlag ein ziemlich trübes Bild, das hier aufgerollt wurde, und es ist zuweilen ein starker Glaube an die Zukunft nötig, um für die Zukunft zu arbeiten. Wenn es sich so mit den Quellen unserer Bildung verhält, was ist von der vornehmsten zu sagen, von der Litteratur, der Schatzkammer alles Geisteslebens, den Büchern? Nutzen wir sie recht, so kann mancher Schade, der sich von selbst aus den heutigen Zuständen ergibt, dadurch gelindert und geheilt werden. Was können uns Bücher helfen, was dürfen wir von ihnen hoffen?

Und wollen wir nicht auch jener ‚wahren Bildung' näher treten, von der bisher nur etwas geheimnißvoll die Rede war?

Im nächsten Abschnitt soll es versucht werden.

2.

Ziele.

Jedem Menschen, der ernstlich über sich nachdenkt, ist das Bedürfniß eigen, zu ergründen, woher er komme, wo er steht, wohin er gehe. Von der Gegenwart aus, die er zu kennen glaubt, wendet sich sein suchender Blick in das Dämmer der Vergangenheit, in die dunkle Zukunft. Es ist eine Erzählung von tiefer, rührender Symbolik, die berichtet, wie jener angelsächsische König von den christlichen Glaubensboten wissen wollte, was es mit dem Sperling auf sich habe, der aus der Nacht durch die erleuchtete Halle in die Nacht flattert, und wie er, mit den erhaltenen Antwort zufrieden, sich habe taufen lassen. Nächst dem eigenen Schicksal fordert das des Volkes, dem man angehört, der Zeitgenossen, die teilnahmsvolle Wißbegierde heraus. Und so ist es nicht bloß ein anmutiges Spiel der Einbildungskraft, wenn man zu raten versucht, wie etwa unsere Zeit und ihre Bestrebungen den Nachfahren in einem fernen Jahrhundert erscheinen mögen. Wird ihnen das neunzehnte als eine Epoche der Vorbereitung gelten oder der Erfüllung? Werden sie in dem gesammten Wirken der Gegenwart Wellenberg oder Wellental erblicken, aufstrebenden Fortschritt oder beruhigtes Zusammenfassen? Es kommt uns wunderlich vor, daß darüber Zweifel möglich sein sollen: empfinden doch wir nur die Unruhe, die uns von einem Tag in den andern jagt, sehen wir doch fast stündlich das Neue, das auf uns eindringt. Was fällt zu unserer Zeit Alles in den Rahmen eines Menschenalters, welche Erfin-

dungen, Entdeckungen, durch die das Äußere unserer Existenz immer wieder umgebildet wird! Welcher Abstand zwischen der Knabenzeit unserer Väter und der unserer Söhne! Hören wir es nicht aus allen Enden der Welt auf uns zurauschen, daß unser Zeitalter das größte ist, welches je gewesen, daß wir in unserem Säculum weiter vorgeschritten sind als sonst in einem Jahrtausend, daß wir schneller leben als eines der uns vorgefahrenen Geschlechter?

Dieses letztere ist gewiß wahr, wenn auch vielleicht nur in dem Sinne, daß wir jetzt binnen einer Woche mehr von dem hören, was in der Welt vorgeht, wenigstens der Masse nach, als in alter Zeit während eines Jahres, und daß wir darum meinen, so Viel zu erleben, weil wir von so Vielen vernehmen, die jeder Etwas, und alle zusammen so Vieles erleben, was sich dann scheinbar in unser Dasein zusammendrängt. In Wahrheit aber erfährt der Einzelne am eigenen Leibe heute doch nicht allzu viel mehr, wenn wir's auf die Qualität wollen ankommen lassen, als sonst zu anderer Zeit. Und Menschen mit beweglichem, abenteuerndem Sinn haben allemal mehr erlebt als friedliche Stockpflanzen. Was aber jene andere Frage anlangt, ob nicht unser Zeitalter an Bedeutung und Umfang seiner Hervorbringungen die meisten früheren weit übertreffe, so scheint mir die Antwort keineswegs so gar gewiß zu sein. Freilich haben wir eine unerhörte Revolution aller Verkehrsmittel gesehen, die nun jede Veränderung oder Verbesserung unseres Zustandes rasch auf den ganzen Erdkreis überträgt, allein es hat auch schon Zeitspannen gegeben, in die nicht weniger Tiefgreifendes sich zusammengedrängt hat. Man denke an Deutschland von 1420 bis 1520, vielleicht seinen glänzendsten Lebensabschnitt, an England 1650 bis 1750, an Frankreich 1700 bis 1800. Auch wir sehen die Dinge der Vergangenheit nur perspektivisch, und es wird der Historie sehr schwer, uns zu

belehren, daß zweihundert Jahre Pharaonenzeit oder römischer Kaiserherrschaft gerade so lange gedauert haben als vom westphälischen Frieden bis in unsere letzten Dezennien. Die Zeit schiebt sich uns in der Ferne zusammen und die Dinge; wir besitzen kein rechtes Maß dafür, abzuschätzen, wie die Kreuzzüge auf die damaligen Generationen gewirkt haben, selbst was die uns doch nahestehende Buchdruckerkunst zu ihrer Zeit für eine Umgestaltung hervorgebracht hat, vermögen wir nicht genau zu ermessen. Darum vergrößert auch wol andererseits unser Auge die Errungenschaften unserer Zeit und ist nicht ganz vertrauenswürdig.

Wie wird in der Folge die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts beurteilt werden? So weit wir die Erscheinungen des geistigen Lebens geschichtlich verfolgen können, schließt sich an jede Flut eine Ebbe, jene nicht immer von derselben Mächtigkeit, diese nicht immer von derselben Dauer, in verschieden großen Zwischenräumen wiederkehrend. Durch etwa achtzig Jahre war ein gewaltiger Aufschwung poetischer Kraft in Deutschland zu beobachten, von Klopstock an bis Heinrich von Kleist, Grillparzer und Uhland. Kann das folgende Geschlecht etwas anderes denn Nachlese halten, können wir etwas anderes sein als Spätlinge? Man denkt, dieses Gefühl müsse fest in uns wurzeln und sich in unserem Verhalten gegen die Litteratur kundgeben. Aber es ist fraglich, ob das Bild, das ein späterer Geschichtsschreiber des deutschen Geschmackes im neunzehnten Jahrhundert entwürfe, in seinen Zügen dieser Empfindung des Epigonentums entspräche. Wenn ein solcher untersuchen wollte, was hauptsächlich unsere litterarische Nahrung gewesen sei, so würde er zunächst nach den großen Katalogen greifen, in denen die deutsche Bücherproduktion Jahr für Jahr verzeichnet ist. Daraus würde er ersehen, daß die Zahl der Werke aller Wissenschaften die der schönen Litteratur weit übersteigt, und

er würde dann mit Recht schließen, unser Zeitalter sei insbesondere ein wissenschaftliches gewesen. Als sorgfältiger Forscher wird er dabei nicht stehen bleiben, er wird die unendliche Masse unserer Zeitungen, Wochen- und Monatsschriften einzusehen versuchen und davon den Eindruck bekommen, daß die Deutschen um 1890 denn doch, wenn auch in verdünnter Form, ein ziemliches Quantum moderner Bellettristik zu sich genommen haben. Er wird erstaunen über die Menge französischer Romane, die von uns verschlungen worden sind, und wenn er sich mit einiger Achtung anmerkt, daß wir unsern Klassikern und guten Dichtern Denkmäler gesetzt haben, so wird er dabei doch aus den Buchhändlerlisten verwundert notieren, daß wir von den Klassikern nur die wolfeilen schlechten Abdrücke auf Holzpapier gekauft, die ehrenwerten übrigen Schriftsteller aber trotz ihrer schönen Monumente ungelesen in den Buchläden haben verwittern lassen. Er wird darnach zu einem für uns nicht sehr schmeichelhaften Ergebniß gelangen. Wird er uns damit nicht unrecht thun? Wird er wirklich alle Mittel besitzen, uns zu erkennen, wie wir sind? Wenn wir uns selbst prüfen, ergibt sich uns da vielleicht doch ein günstigeres Resultat?

Mit nichten. Ja es ist sogar etwas unsicher, ob die dürftigen Klassikerausgaben, die wir kaufen, auch von uns gelesen werden und nicht bloß als gebildete Dekorationen auf den Etagèren prangen, mit denen die Wände unserer Besuchzimmer geschmückt sind. Klagt man doch selbst in England darüber, die Neigung, ernste und gute Bücher zu lesen — wissenschaftliche bei Seite gelassen — nehme ab, und John Morley hat neulich angeführt, daß in den englischen öffentlichen und Volksbibliotheken die modernen Romane zwischen 67 und 84 Prozent aller entlehnten Werke ausmachen; die Bibliotheken der Vereinigten Staaten weisen um etwa zehn Prozent niedrigere Zahlen auf. Geschieht das in England

und Amerika, wo die weitesten Kreise, besonders die Arbeiter, ein lebhaftes Streben nach dem Erwerb von Bildung zeigen, wo die Londoner Gesellschaft für die Verbreitung der Universitätsbildung jährlich hunderte unentgeltlicher Kurse in den Abendstunden veranstaltet, wo die Mitglieder der amerikanischen Chautauqua-Vereinigung durch ausgeschickte Bücher, Unterrichtsbriefe und schriftliche Lehrgänge denselben Zweck bei Tausenden eifriger Männer und Frauen anstreben, so dürfen wir, denen alle diese Äußerungen der Energie und der zielbewußten Bemühung um Bildung fehlen, von unseren Zuständen nichts Besseres zu hören erwarten. Wir haben viel weniger Volksbüchereien als England, Amerika, Skandinavien und andere Ländern, unsere staatlichen Bibliotheken sind für gelehrte Studien berechnet und durch ein wahres Verhau von Regeln und Bedingungen davor geschützt, daß sie etwa der Allgemeinheit dienen könnten; auch ist es unseren Millionären bisher noch nicht eingefallen, dem Bildungsbedürfniß der Masse durch Errichtung solcher freien Büchersammlungen zu steuern, und dadurch, wie ein amerikanischer Kaufmann sich ausdrückte, ihren Mitbürgern einen Teil dessen zum allgemeinen Besten zurückzuerstatten, was sie ihnen vorher zu ihrem eigenen Nutzen abgewonnen hatten. Unsere Leihbibliotheken sind in Mittel- und Kleinstädten ausschließlich mit Romanen gefüllt, in großen Städten vielleicht obenhin ein Bischen mit Reisebeschreibungen, populären Geschichtswerken oder kleingehackter Naturwissenschaft gesprenkelt. An sich kauft ja der Österreicher und Deutsche nicht gern Bücher, und Leute, die ohne Bedenken ein gutes Stück Geld ihres Jahreseinkommens dem Amüsement einräumen, feilschen mit sich selbst um einige Pfennige, wenn sie diese auf ein Buch wenden sollen, und entschließen sich im letzten Augenblick am liebsten dazu, es Jemand abzuborgen. Von allen Verwendungen des Kapitales erscheinen den Deutschen,

dem gelehrtesten Volk der Erde, die auf Bücher die thörichteste und unzweckmäßigste, und der wohlbestellte Haushalt wird sehr selten gefunden, in dem eine bestimmte, wenn auch bescheidene Summe Jahr für Jahr der Familienbibliothek zugewiesen wird. Dieses Verhalten stammt noch aus der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege, als die Deutschen zu arm waren, um Bücher zu kaufen, und die Bücher auch — was sie heute noch thun — schlechter ausstatteten als andere Völker; jetzt werden sie bereits wohlhabend, die Gewohnheit jedoch ist ein eisernes Hemd und läßt sich schwer ablegen. Immerhin aber, wird Gedrucktes von uns überhaupt erworben, so ist es neben den Zeitungen eine bellettristische Wochenschrift oder ein Roman. Dabei schlägt die Vorliebe für französische Produkte noch immer durch, aber nicht etwa für Montaigne oder Molière, für Voltaire oder Corneille, nicht einmal für Musset oder Béranger, sondern nur für das Modernste des Modernen, und wer etwa Balzac anschafft, kommt sich schon selbst wie von höheren Tendenzen erfüllt vor. Die gelben Umschläge hingegen wälzen sich in unseren Boudoirs und Salons, unterhalten Frauen und Töchter, gelegentlich auch die Zofen, wandern von Hand zu Hand, bis sie am Ende so abgegriffen und schmutzig werden — um einen starken Vergleich zu gebrauchen — wie ihr Inhalt. —

Möchte nur Niemand glauben, daß mit diesen Worten eine Polemik wider den realistischen, oder wie er sich selbst nennt, den naturalistischen Roman neuerer Tage beabsichtigt ist. Jede Technik muß gelten und hat ihre Berechtigung, die einem wahrhaft künstlerischen Zwecke dient. Auch Schreck und Entsetzen, aus den dunklen Tiefen des menschlichen Elends gehoben, können sich in ein Kunstwerk fügen, können ihm vielleicht sogar allein zum Stoff dienen. Bild an Bild gereiht, mögen sie noch so wissenschaftlich beobachtet und der

Natur nachgeschrieben sein, wenn sie von keinem Gedanken zusammengehalten, von keiner dichterischen Idee verklärt werden, von der menschlichen Empfindung und Leidenschaft ihres Schöpfers nicht erfüllt sind, bleiben totes Material, eintönig und unwirksam. Es ist dabei ganz gleichgiltig, ob diese Art Schriftstellerei von optimistischen oder pessimistischen Lebensansichten getragen wird, ob sie nach dem neuesten Parfüm duftet oder nach der Kellerwirtschaft und dem Massenquartier.

Nur Eins bemerke ich noch. Die Technik, mit der die französischen Naturalisten ihre Aufgaben angreifen, und die sie jedesfalls mit bewunderungswürdiger Kraft handhaben, ist ungemein schwierig, bedarf langer Übung und setzt überhaupt eine äußerst entsagungsvolle, harte Arbeit voraus. Darum ist es auch nicht eine Technik, die von jedem Beliebigen, sobald es ihm einkommt, angewendet werden kann. Leute, die eben erst die Schulbänke gedrückt haben, das Leben zu kennen glauben, weil sie einige Zeit in Nachtcafés herumlungerten und die Welt durch trübe Scheiben ansahen statt durch gewaschene, die also kein gerechtes Maß für die Sachen besitzen und deßhalb nicht beobachten können, für diese ist die naturalistische Technik noch zu schwer; sie sollen erst sehen lernen, Akt zeichnen, mit dem Stift skizzieren, bevor sie sich ans Malen wagen. —

Ich möchte auch Niemanden die Lust an moderner Belletristik überhaupt nehmen wollen. Warum sollte uns die Kunst des Erzählers nicht einen Durchschnitt unseres Lebens darstellen oder die älteren Probleme neu mit den Mitteln und in dem Geschmacke umreißen, die unserem Zeitalter ebenso berechtigt eigen sind wie jedem anderen? Tadeln wir den Maler nicht, der heute Maria mit dem Kinde oder Christi Kreuzestod in seiner und der Gegenwart Auffassung entwirft, warum dann den Dichter? — Und warum sollte nach der Tagesarbeit eine Novelle von Storm

oder Keller, ein Roman von Freytag oder Raabe nicht edle Erquickung gewähren, herzlichen Anteil und hochschlagende Empfindung wachrufen, der Seele neuen Schwung verleihen? Für arbeitslose Menschen aber, denen jede Woche anbricht als eine leere Tafel, die für den müden Gaumen erst mit neuen reizenden Gerichten besetzt werden soll, für sie ist die Belletristik recht eigentlich erfunden, für sie ist der moderne Roman Bedürfniß und Notwendigkeit. Der Schriftsteller von Beruf, der, wenn er nicht zu den Meistern gehört, sich unaufhörlich abquält, um aus dem abgeschränkten Anblick des Lebens, dem schmalen Vorrat an Erfahrung, immer von Neuem die Druckbogen hervorzuspinnen, mit denen er sich und die Seinen fristet, den retten diese Leser, aus ihren Taschen fließt seine karge Pension, und ihre Zahl ist bei weitem nicht so groß, als daß sie die sich beständig mehrende Schaar der kleinen Erzählertalente zu nähren vermöchte. — Nicht also wider das Lesen neuer Romandichtungen an sich wende ich mich, nur wider die unverhältnißmäßige Menge und wol auch wider die Auswahl. Wo aller Bedarf an moderner Lektüre durch die Zeitung, die Novelle und den Roman bestritten wird, da muß der Geschmack allmählich und unweigerlich verrohen. Der Leser erträgt zuerst noch Poesie in der Erzählung, er interessiert sich noch für das Problem, für die Charaktere; je mehr er jedoch solcher Bücher verschlingt, desto gleichgiltiger wird er gegen Alles, was etwa darin noch Kunst ist, er will nur Stoff haben, Beschreibungen und Gespräche werden ihm uninteressant, wenn sie nicht ganz zu dem spannenden Ereigniß gehören. Er verlangt nach stets schärferen Reizmitteln, nach stärkeren Eindrücken. Das heißt soviel als: je größere Masse der wahllos Lesende beansprucht, desto niedriger sind die Gattungen, aus denen diese Masse sich zusammensetzt. Und so ist es nur begreiflich, wenn der Schriftsteller, der leben muß, diesen

Wünschen entgegenkommt, und in seiner Marktbude den Sensationsroman auslegt, oder wenn der spekulative kleine Verleger effektreiche Sachen publiziert, vom politischen Zeitroman ab, der die Heimlichkeiten der neuesten Geschichte enthüllt, bis zur Kolportage-Erzählung in brandroten Heften mit gräulichen Holzschnitten. Ursache und Wirkung entsprechen sich eben auch hier, wir merken im Hintergrunde dieselbe Tendenz, die wir bei anderen Erscheinungen des geistigen Lebens hatten wahrnehmen müssen.

Hüten wir uns nur, daß uns unterdeß der Begriff des Kunstwerkes und damit die Sache nicht verloren gehe. Das Gefühl für die Form der Dichtung, auch der Prosa, für die Schönheit des Verses, den Wohlklang der Sprache schlummert bereits zeitweilig in uns. Nirgend als in Deutschland bewähren die Leser eine so langmütige Nachsicht gegen Unebenheiten, Flüchtigkeit und wirkliche Fehler des Stiles. In England und Frankreich achtet man ganz anders auf die Form, und nicht wie bei uns könnte es ein Poet zu angesehenem Namen bringen, dem kein korrekter Vers gelingt, der eine reine Strophe nicht zu bauen versteht und dessen Gefühle sich nur unrhythmisch, oder, wie man das dann oftmals nennt, in freien Rhythmen ergießen. Uns fehlt es gar sehr an einer Poetik, die nicht lehrt, wie man ein Dichter wird, sondern wie man ordentlich Verse macht. Ist man so gleichgiltig gegen die äußere Form, so thut man leicht den nächsten Schritt und wird es auch gegen die Komposition der neuen Werke. In dieser Hinsicht geschehen arge Dinge bei uns. Die Technik unserer Erzählungspoesie ist sehr unvollkommen, nur ganz wenige deutsche Dichter beherrschen sie völlig. Das erklärt uns gewiß den niedrigen Rang, welchen der deutsche Roman in der Weltlitteratur jetzt einnimmt; nicht bloß der englische und französische gehen ihm weit voran, auch der Amerikas, der russische und skandina-

vische vertreten ihm den Weg, aus Spanien und Italien schieben sich treffliche Erzähler vor. Wie wenige deutsche Romane, und nicht immer die besten, werden in fremde Sprachen übersetzt; wie viel aber nimmt unser Markt an fremden Originalen und Übertragungen auf! Eine Erscheinung wie die Tauchnitzcollection steht genau besehen allein in der Welt, kein Kulturvolk sonst trägt solche Sorge, die Litteratur eines anderen, wenn auch verwandten, sich anzueignen. Oder sollte das nur ein Zeichen dafür sein, daß wir jetzt mehr als überhaupt je aufnehmend und nicht schaffend, rezeptiv und nicht produktiv, angelegt sind?

Daß aber bei uns die Kunst in der Poesie jeder Art so gering angeschlagen wird, kommt gewiß nur von der Trägheit des Denkens und Urteilens, die aus der Leserei unbedeutender Bellettristik hervorgeht. Sind wir doch schon so bequem, daß wir den Vers als ein unangenehmes Hinderniß beim Lesen empfinden. Den deutschen Lyrikern der Gegenwart wird es nicht leicht, zur Anerkennung zu gelangen. So verkümmern die hohen Gattungen, Epos und Lyrik, Alles schlägt in den Roman um. Es fehlt uns an der Gelegenheit ruhigen Genusses, unsere eilige Lektüre darf nichts von uns fordern, dafür braucht sie auch freilich uns nichts zu gewähren.

Wo ist denn aber die Hüterin des guten Geschmacks, wo ist die Kritik? Wo ist der Rezensent, den Heine so verlästerte, auf den selbst Uhland und Mörike schalten? Es gibt Leute genug, die Kritiken schreiben, aber nur wenige Kritiker, das heißt Männer von durchgebildetem feinen Geschmack, die daran ein festes Maß ihres Urteiles besitzen, geübt sind, sich in ein neues Werk zu vertiefen, es zu analysieren, technisch zu zergliedern, mit andern zu vergleichen, aus der Strömung modernen Geisteslebens zu erklären. Seit der vielgehaßte Julian Schmidt gestorben ist, hat Niemand das ihm entfallene Szepter aufgenommen. Allerdings, auch Frankreich

besaß nur einen St. Beuve und einen Edmond Schérer, aber doch daneben eine ganze Gruppe geschulter, geistreicher Kritiker (ich brauche allein an Paul Bourget, Jules Lemaître, Gaston Deschamps, an Doumic und Brunetière zu erinnern), und in England schrieben und schreiben John Ruskin, Matthew Arnold, Philip Hamerton, Edmund Gosse, Andrew Lang und manche Andere; viele versprechende junge Talente sind Dichter und litterarische Berichterstatter zugleich. — Auch hier begegnen wir dem verhängnißvollen Kreisschluß. Die Kritik weist das Publikum nicht zurecht, sie überläßt es Jedem, aufs geradewol seine Lektüre zu wählen; das Publikum seinerseits macht eine geordnete, litterarische Kritik unmöglich, indem es sich zu wenig dafür erwärmt: kritische Blätter, die sich nicht mit wissenschaftlichen, sondern poetischen Schöpfungen befassen, gehen alsbald aus Mangel an Teilnahme ein. Das Schwergewicht des geistigen Interesses liegt eben heute wirklich nicht mehr auf Seite der schönen Litteratur, Anderes ist uns wichtiger geworden. Wir können auch nicht mit Gewalt oder Geschrei das verschobene Verhältniß einrenken wollen, zumal es wahrscheinlich ist, daß unser Leben in seiner Gesammtheit dadurch gar nicht an Wert verloren hat, das Kapital dasselbe bleibt, nur die Posten sich anders verteilen. Die Mängel unserer Bildung freilich, die dadurch entstehen, die uns wieder weniger tüchtig zur Lösung der neuen großen Aufgaben machen, welche unser harren, diese Mängel sollten wir uns anschicken zu beseitigen. —

Die Aufgaben der Menschheit wandeln sich von Geschlecht zu Geschlecht, das oberste Ziel bleibt immer Eines: der Trieb zur Vervollkommnung, der allen Lebewesen innewohnt (und wer könnte sagen, wo das Leben beginnt, wo es aufhört? wachsen ja doch die Steine, wie das uralte deutsche Volkswort und wie die neueste Wissenschaft meldet), der die ganze unendliche Mannigfaltigkeit des einheitlichen

Weltenbaues herausgehoben hat, dieser Trieb beseelt auch den Menschen. Diesem Triebe entstammt Alles, was der Mensch hervorgebracht hat, und wiederum, jede Leistung der einen Generation hilft die nächstfolgende erziehen und fördern. Von diesem Punkte aus gesehen, gibt es zwar Wechsel genug in der menschlichen Geschichte, aber niemals wirklichen Rückschritt. Was wir dafür halten, scheint nur unserem blöden Auge so. Wenn wir zu sagen pflegen, mit dem Untergange des römischen Reiches und seiner bewunderungswürdigen Administration, die uns Mommsen eindrucksvoll vorführt, sei die Menschheit in die Finsterniß der Barbarei zurückgewichen und habe sich erst in späten Jahrhunderten so weit aufgekämpft, als sie ehedem gewesen war, so verkennt man über den Einzelheiten den großen Gang der Dinge: gewiß ist damals in einer langdauernden Katastrophe eine alte Kultur zerschlagen worden, aber nur, damit die Trümmer auf neuem Fundamente zu einem großartigen Baue zusammengefügt würden, der, sturmumtost wie er heute ist, unserem Leben wol noch für geraume Zeit eine sicher geborgene Stätte bietet. Und wenn wir bei anderen großen weltgeschichtlichen Wendungen nicht klar erkennen, in wie fern sie die Menschen förderten, so sehen wir eben nicht weit genug und können die Glieder der Kette nicht überschauen.

Seiner historischen Stellung und Aufgabe entspricht der Mensch am meisten, wenn er alle ihm eigenen Kräfte aufs beste ausnutzt, indem er jener wunderbaren Kombination von Eigenschaften, welche die Natur in nie sich wiederholender Verschiedenheit in alle Seelen gelegt hat, gerecht zu werden trachtet, sich bemüht, jede einzelne für sich und alle mit einander auszubilden. Ich kann nicht besser ausdrücken, wie ich mir dies vorstelle, als indem ich die Worte zitiere, mit denen der uns viel zu früh entrissene Wilhelm Scherer im Vorworte zu seiner kühnsten, bahnbrechenden Schrift (Zur Ge-

schichte der deutschen Sprache) ein Programm seines Lebens aufrollte: ‚Denke ich mir einen Menschen, der in blühendem Jugendalter sich zum höchsten Bewußtsein über sich selbst zu erheben vermöchte, so würde er den Stand und das Maß seiner Kräfte sorgfältig überschlagen, er würde untersuchen, auf welche Gebiete menschlichen Thuns seine Hauptanlagen hinweisen, er würde dann den Lebenskreis prüfen, innerhalb dessen er zu wirken hat, er würde nach den öffentlichen Aufgaben spähen, die ihrer Lösung harren: und aus der Vergleichung der allgemeinen Lage mit seiner individuellen Leistungsfähigkeit würde er zur Wahl und Begrenzung der Ziele gelangen, für die er seine Existenz einzusetzen bereit wäre. Hat er sich nicht selbst getäuscht, hat ihn gereifte Einsicht oder glücklicher Blick in sich wie außer sich das Richtige erkennen lassen, so werden manche irreführende Phantome vor ihm entweichen, er wird durch Beharrlichkeit vielleicht den höchsten Platz einnehmen, der ihm nach seinen natürlichen Anlagen zusteht.‘

Wie verhält sich nun zu diesen idealen Forderungen die Gegenwart? Gewiß sind eine Menge von Hindernissen zu überwinden. Da ist zunächst jene übergroße Anzahl gebildeter Menschen, die um die Erhaltung ihres Lebens erst sorgen müssen, bevor sie daran denken dürfen, es höheren Zwecken zu widmen. Kein Zweifel, daß jeder, der in einem bestimmten Berufe wirkt, zwischen diesem und den obersten Aufgaben seines Daseins von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde ein Kompromiß wird schließen müssen, noch ist es selten, daß Jemand sein Leben, rein und ungeschwächt, der Menschheit darzubringen vermag. Aber er muß dessen nur stets eingedenk sein, entweder indem er seinen Beruf — und das kann man überall — so auffaßt und erhebt, daß sich die Arbeit nicht in mechanischer Routine abhaspelt, sondern der großen Thätigkeit des Zeitalters, wie es am besten und fruchtbringendsten

möglich ist, dienend eingliedert; oder mindestens in der Weise, daß er, was ihm von seinem Berufe an Kraft erübrigt, auf seine Fortbildung wendet, um so seinem Teile nach und seinen Kreis beeinflussend an der Hebung der Gesammtheit mitzuschaffen. Das verträgt sich nun übel mit einer weit verbreiteten und tief gewurzelten Ansicht unserer Zeit, besonders bei unseren Landes- und Stammesgenossen. Ich meine die vorschnelle Berufswahl. Mit tragikomischer Ängstlichkeit wird der Plan des künftigen Lebens schon für den unreifen Knaben entworfen. Und zwar nicht gemäß Fähigkeiten und Neigung, sondern nach dem Stande der ‚Chancen', das heißt der voraussehbaren Möglichkeit, binnen kürzerer oder längerer Frist — eine Differenz von ein paar Jahren gibt da oft den Ausschlag — für Lebensdauer versorgt zu werden. Noch bevor der junge Mensch weiß, was Jurisprudenz oder Medicin bedeuten und in welchem Verhältniß sein Wesen dazu stehen mag, sind die Würfel über ihn geworfen, wird er durch den Pallisadengang der Studien getrieben, um dann in dem Korral mit der übrigen Herde das kurze, halbzertretene Gras abzurupfen. Am eiligsten drängt man sich zum Beamtentum, zur Staatsanstellung. Wie sorgsam wird da abgemessen, in welchem Zweige der Anfang rascher, das Avancement besser und die Pension günstiger ist! Wider diese beflissene Strebsamkeit hat Theodor Storm umsonst seine Verse geschrieben:

‚Was Du immer kannst, zu werden,
Arbeit scheue nicht noch Wachen,
Doch behüte Deine Seele
Vor dem Carrieremachen.'

Glaubt wol Jemand, daß ein Beamtenstab, der sich auf diese Weise ergänzt, der beste ist, den der Staat für den hohen Preis der Lebensversicherung, den er bezahlt, zu gewinnen vermag? Noch mehr. Die Einseitigkeit, die Abrich-

tung, zu der diese Verhältnisse führen, befehden aufs heftigste jenen glücklichen Vervollkommnungstrieb. Gar Mancher, ist er nur einmal zu dem Saugröhrchen am Leibe des Staates gelangt, aus dem er seine Nahrung zeitlebens schlürft, meint sich dadurch jeder Verpflichtung enthoben, an sich selbst weiter zu arbeiten.

Man wendet ein: die verwickelten Einrichtungen unserer Verwaltung bedürfen ganz besonderer, für den besonderen Zweck zugerichteter Menschen. Sonst griffen die Räder nicht so flink und ohne Hemmung in einander, sonst wäre das Gerüst nicht so fest, auf dem der Mechanismus des Staates beruht; die feinste Teilung der Arbeit ist das Prinzip seiner Wirksamkeit. Und es könnte noch hinzugefügt werden: sieh doch nach dem gelobten England, nach den Vereinigten Staaten; dort hat man die Schäden des Staatsdienstes auf kurze Frist, dessen Beamte ihre Stellung mit dem Wechsel des Ministeriums verlieren, so tief empfunden, daß man bereits eine Änderung in unserem Sinne ins Werk gesetzt hat; hier aber streiten soeben die Besten des Landes darum, die Amtsdauer des Staatsdieners über den Termin einer Präsidentschaft hinaus zu verlängern. Und wie leidet die Administration der zur Verwaltung so geschickten Franzosen unter dem häufigen Beamtenwechsel!

Gut, die Vorteile unseres Systems sind groß und nicht zu verkennen. Aber man brauchte sie nicht einzubüßen und könnte doch der Eignung und Neigung des Einzelnen mehr Rechnung tragen. Es ist sicher kein gut Ding, wenn Jemand sich so für eine bestimmte Thätigkeit einschult, daß er im Falle der Not zu jeder anderen unbrauchbar bleibt. Wenn der Engel des Herrn heute einen so ausgebildeten Spezialisten von seinem Posten weg in ein anderes Land trüge, wie jenen Propheten des alten Testamentes, so würde er dort verkommen, nicht besser wäre ihm zu Mute als einer Robbe

im Wüstensande, gar schnell wären die Berufsflossen vertrocknet! Also auch hier ein Kompromiß mit der allgemeinen Bildung; verläuft ja doch, wie John Morley sagt, unser ganzes Leben in einer Reihe von mehr oder minder glücklichen Kompromissen. Ist die Freiheit der Bewegung, welche der Engländer und Amerikaner besitzt, der seine Beschäftigung nach der Gunst der Umstände wechselt, mit vielerlei Schäden verknüpft, wollen wir unsere Seßhaftigkeit dagegen nicht vertauschen, so sollten wir uns wenigstens so weit ins Allgemeine bilden, daß uns die Glieder ungefesselt bleiben und sich rüstig rühren.

Wichtiger ist eine andere Frage. Wie verhält sich zu jener vervollkommnenden Bildung, die wir uns als Ziel setzen sollen, die stärkste Macht der Zeit, die ungeheure Grundwelle, welche jetzt noch unter der Flotte unserer Kultur unschädlich, wenn auch wol bemerkbar hinwegrollt, sie aber eines Tages mit furchtbarem Anprall überfluten und zum Scheitern bringen kann? Ringsum wühlt der Eifer, alle Menschen gleich zu machen, in unserer Zeit. Der Liberalismus hat die Pforten aller Schulen, aller Bildungsanstalten weit geöffnet und jedem Strebenden die Bahn frei gemacht, er hat die Summe der modernen Weltkenntniß in den Städten über alle Schichten ausgebreitet und sie hinausgetragen auf das einsamste Walddorf. ‚Ih sihe die bittern gallen mitten in dem honege sweben‘, sprach einst mit Anwendung eines biblischen Wortes Walther von der Vogelweide, und auch in dem stärkenden Trank, der mit unserm heutigen Volksunterricht kredenzt wird, birgt sich ein scharfer, zerstörender Tropfen. Die Ordnung der Dinge, wie sie jetzt besteht, kann nicht beharren, wenn eine vorschreitende Bildung alle Kreise ausnahmslos durchtränkt hat. ‚I am as good as you,‘ ruft der amerikanische Kutscher oder Maurer oder Straßenkehrer dem Gentleman zu, der ihn besoldet,

wenn sie sich beide beim Sonntagsausflug oder an der Wahlurne begegnen. Und daß diese gesellschaftlichen Schranken, wie es vorauszusehen ist, nach und nach niedriger gemacht, dann ganz werden zerbrochen werden, ist das größte Unheil nicht, so empfindlich es uns auch im einzelnen Falle treffen mag. Bedenklicher ist Anderes. Schon jetzt verteilt der Verkehr der Gegenwart die Güter gleichmäßiger unter die Menschen; jeder sieht in seiner Sphäre, wie seit wenigen Jahrzehnten die Möglichkeiten des Lebensgenusses und damit das Bedürfniß darnach sich gesteigert haben. Es wird schlimmer werden. Zwar die Aufhebung des Privateigentumes — kommt es einmal dazu, so wird die Wiedereinsetzung nicht ein Menschenalter auf sich warten lassen — die Enteignung des Landes, wie Henry George sie plant, braucht uns vorläufig geringe Sorge zu machen. Wol aber glaube ich, schon in absehbarer Zeit wird jeder soviel von dem allgemeinen Erwerb an Weltlichem und Geistigem in Anspruch nehmen, daß die gegenwärtigen Formen unserer Kultur darob gesprengt werden. Ich halte die staatenbildende Kraft der Menschheit für unverwüstlich, ich glaube, das Gesetz des Gleichgewichts in der Welt wird niemals verletzt werden und die nötige Kompensation wird unbedingt eintreten, allein die Kultur von heute wird diesen Tag nicht sehen, sie wird vergangen sein, bevor die neuen Formen entstehen, denen vielleicht die Dauer unserer jetzigen nicht beschieden sein wird.

Denn unsere Kultur ist gar alt. Die Herrlichkeit der antiken Welt ruhte auf dem Nacken der Sklaven, auch die des Mittelalters baute sich auf einem Unterthanensysteme auf, obzwar die Kirche bemüht war, das Joch sanfter, den Herrn milder zu machen. Und die Gegenwart unterscheidet noch immer zwischen Schaffen und Genießen, die sich ungleich über die Menschen hin verteilen. Die socialen Übel von heute sowie die uns lieb gewordenen Vorzüge der modernen Kultur, sie

sind unzertrennlich. Ein Wandel dieser Verbindung kann nicht aufgehalten werden. Die am weitesten blickten, der große deutsche Staatsmann mit seiner konservativen Partei, gleichviel wie ihre Abschattungen heißen mögen, und die vorgeschrittensten englischen Liberalen, sie sind darin einig, daß es sich nicht so sehr darum handelt, die bevorstehende Änderung zu verhindern, das ist unmöglich, sondern ihr die Merkmale der Katastrophe zu benehmen, sie zu verlangsamen, anzubahnen, daß die heutigen Zustände allmählich und ohne völligen Zusammenbruch unserer Einrichtungen in die künftigen übergeleitet werden.

Mit eherner Sicherheit schreitet das Verhängniß, und doch scheinen mir jene zu rühmen, die sich mühen, Wall und Graben zu festigen, damit die belagerte Schaar sich friste. Wir wenigstens in der Besatzung sollten achten, daß Unfriede unsere Kräfte nicht lähme. Tief klaffen zwischen uns, die wir zu verlieren haben, die Standesunterschiede. Karl Wilhelm Nitzsch hat in seinen unübertrefflichen ‚Deutschen Studien‘ und seiner ‚Deutschen Geschichte‘ gezeigt, wie es kam, daß Adel und Bürgertum bei uns sich so feindlich sonderten, als es weder bei den Völkern des Nordens noch bei den Romanen je geschehen ist. Verachtung auf der einen, Haß auf der anderen Seite brechen die Brücken ab, deren wir doch täglich bedürfen. Und zu dieser Spaltung tritt eine fernere, die vielleicht noch tiefer geht, zuweilen mit jener zusammenfällt, das ist die durch den Unterschied der Bildung hervorgerufene. Warum mögen sich die Hände nicht reichen, die berufen sind, den Kulturschatz der Gegenwart zu hüten? Immer erscheint es dem Handwerker erstrebenswert, seine Söhne höherer Bildung teilhaftig werden zu lassen; warum wollt Ihr, denen die Bildung in den Schooß geworfen ist, Euren Kindern den kraftvollen Segen des Handwerks verkümmern?

‚Alle Hand auf Deck‘, schallt der Ruf in der Gefahr. Weltbeherrschende Mächte sind auch für uns thätig, oder

wird es der späteren Folgezeit nicht ein bedeutsames Gesetz der Geschichte scheinen, daß gerade jetzt, während des Angriffes, der zu einer allgemeinen Nivellierung führen soll, das Nationalitätenprinzip den stärksten Gegenzug ausübt?

Darum auch: was immer der Einzelne halten mag von Religion, es ist ein Verlust der Gesammtheit, des geistigen Bestandes, daß die religiöse Empfindung im Schwinden begriffen ist. Das Gefühl der Abhängigkeit von den unkontrollierbaren Mächten des Daseins erscheint im Weltleben als Achtung vor dem wirklichen Verdienst, als Bedürfniß der Verehrung großer Menschen. Laßt sie uns hüten, möge sie uns so spät verloren gehen, als es irgend sein kann, denn sie ist eines der Hauptgüter der Menschheit; sie ist es, vor der, bei aller Wahrung der Selbstachtung, die Frivolität, der schimmernde, landfressende Drache in seine Höhle zurückweicht. —

Wir haben gehört, daß jene Bildung den Zwecken der modernen Kultur am besten dient, die am wenigsten einseitig macht, alle Kräfte am besten und am meisten harmonisch entfaltet, jeder Individualität am engsten sich anschmiegt. Wie sieht sie aber genauer aus, diese Bildung? Und um zurückzugreifen auf die früher beschriebene Aufgabe, was können die Bücher, was kann unser Lesen dazu thun? — Kurzweg: jene Bildung ist allezeit die vollkommenste, welche das Beste aufnimmt, das unter den Menschen gedacht und von ihnen den Nachlebenden überliefert ist. Gerade das eben sind ungefähr die Worte, mit denen Ralph Waldo Emerson den Begriff des ‚Klassischen' bezeichnet. So werden es wol auch die ‚Klassiker' im weitesten Sinne sein, die wir unserer Bildung zu Grunde legen sollen. Wer uns rät, die Klassiker vornehmlich zu lesen, sie zu unserer geistigen Hauptnahrung zu machen, der wird uns wol auch ein untrügliches Kennzeichen des Klassikers geben können. Hören wir Sainte Beuve: ‚Ein Schriftsteller, der den menschlichen Geist bereichert hat, dessen Schätze

wirklich gemehrt, ihn um einen Schritt weiter vorwärts gebracht hat; ein Schriftsteller, der eine unzweideutige sittliche Wahrheit entdeckt hat oder zu einer ewigen Leidenschaft in dem Herzen des Menschen vorgedrungen ist, das bereits ganz erkannt und erforscht schien; ein Schriftsteller, der seine Gedanken, Beobachtungen, Erfindungen in eine Form gebracht hat, gleichgiltig welche, die für sich selbst groß, weit, scharf und vernünftig, gesund und schön ist, der zu Allen in seinem eigenen Stile gesprochen hat, jedoch in einem Stile, welcher in sich Jedermanns Stil enthält, der alt ist und neu zugleich und aus allen Zeitaltern stammt, ein solcher Schriftsteller ist ein Klassiker.'

Diese berühmte Definition umfaßt, das sehen wir klar, vornehmlich die Dichtung in gebundener und ungebundener Rede, also Litteratur in künstlerischer Form. Selten vermag ein wissenschaftlicher Zweck die Darstellung den Forderungen der Kunst unterzuordnen, am seltensten gelingt dieß den Deutschen. Wie aber soll ich wissen, welche Dichter in den Rahmen dieser Bestimmung fallen? Ich kann nicht an jeden selbst das Maß anlegen, und wer wird mich beraten? Darum zu sorgen ist unnötig. Denn in welchen Dichtern eine Nation ihr Bestes ausgesprochen, ihren eigentümlichen Anteil an der Weltlitteratur beigetragen findet, dessen ist sie selbst sich ganz klar, und wäre sie geneigt, zu begeistert für ihre Poeten zu sein, so wird dieß durch die unerbittliche Strenge einer im Laufe der Zeiten vollkommen sicher gehenden kritischen Meinung der übrigen Völker zurückgewiesen. Ich glaube, wir können uns dem Takt, mit dem ein unsichtbares Richterkollegium aller Orten sich über die Weltklassiker geeinigt hat, unbedingt anvertrauen. In Bezug auf die Ersten herrscht kein Widerstreit der Ansichten, diese teilen sich gerne bei den Poeten zweiten, dritten und niedrigeren Ranges, solche Abstufungen kommen aber für uns hier nicht in Betracht. Und der Ersten sind

nicht gar viele. Es braucht Niemand zu fürchten, daß er in einem sonst vielbeschäftigten Leben nicht Raum finde für diese Gesellschaft der Auserlesenen. Denn es darf ein ganz bescheidener Bücherschrank sein, der sie umfaßt, ein paar Bretter genügen.

Die Poesie, in ihren reifsten und vollkommensten Werken, verbunden mit allen Künsten, wie sie Schiller verherrlicht hat, speist, als ein ewiger Quell, das Geistesleben der Völker. In allen Schöpfungen des menschlichen Geistes waltet die Phantasie, sie ist das treibende Moment. Sie hat die ursprünglichsten Erfindungen geschaffen, die den Menschen aus den niedrigsten Lebensformen gehoben haben, sie lenkt die Hand bei der einfachsten Arbeit und ersetzt sie wieder durch die künstlichste Maschine. Sie ist überall dort wirksam, wo einfache Thatsachen aus ihrer Vereinzelung in einen Zusammenhang gefügt werden sollen, sie verbindet die Kenntnisse und erzeugt durch die Kombination aus dem toten Stoff der Beobachtungen das wissenschaftliche Gebilde. Sie ist es, welche in jede gelehrte Arbeit erst die Bewegung des Fortschrittes bringt. Sie verknüpft im Geiste des Schlachtenlenkers die Heeresmassen zu zielbewußtem Zusammenwirken und erkennt aus den leisesten Anzeichen die Absicht des Feindes, den Gang des kommenden Kampfes. Sie weist dem fernschauenden Staatsmann, dem Kenner der Menschen und ihrer Geschichte, die weitausgreifenden Verbindungen moderner Interessen bei allen Völkern, damit er auf sie einwirke und sie benutze zum Heile seiner Nation. Sie führt den Meißel des Bildhauers, den Pinsel des Malers, sie füllt das Ohr des Musikers mit ungehörten Melodien. Sie öffnet dem Auge des Dichters die Welt und wendet den Blick des Menschen hinauf über die ewigen Sterne.

Ist so die Phantasie die Kern- und Grundkraft aller menschlichen Geistesarbeit, strenge diszipliniert in der Wissenschaft, so waltet sie am freiesten und vollkommensten in dem

Werke des Dichters. Den alten Völkern floß der Dichter mit dem Weisen, dem Seher in Eins, den Griechen und Germanen war er der Schaffende, Schöpfende. Alle diese Namen versuchen nur die geheimnißvolle Kraft zu nennen, die den Dichter zum Herrscher der Menschen macht. Und er beherrscht sie, weil er sie kennt, erforscht hat, ihr Wesen in seinen Gestalten verkörpert und ihnen Worte leiht. Er ist der Dolmetsch menschlicher Empfindung, des geheimen Leidens, der Sorgen, der Wünsche, des freudigen Hoffens, der siegreichen Erfüllung. Was sich uns kaum auf die Lippen drängen will, was in der Gebärde, in stammelnden Lauten Ausdruck sucht, ihm ist es gegeben, es in wohltönenden Versen auszusprechen. In der Schöpfung des wahren Dichters bildet sich seine Zeit ab und erkennt sich in ihr; zugleich aber eilt das Werk seiner Zeit voran. Weithinaus in die Zukunft schallt die Stimme des Poeten, und wenn wir sein Buch aufschlagen — es ist wie bei der kühnsten Erfindung unserer Tage — so klingt seine Rede an unser Ohr, mit aller Süße und Weichheit, die ihr eigen war, da er lebte, mit aller Stärke und Leidenschaft. Sie bestimmt unsere Sprache, aus ihr schöpfen wir, was wir am besten sagen. Was der Dichter schildert und erzählt, das bildet für uns einen symbolischen Apparat, mit dessen Hilfe wir unsere eigenen Erfahrungen verstehen. Die Sentenz, in welcher er einem sittlichen Urteil seine Prägung gibt, gebrauchen wir als unser Eigentum.

Es hören die längstvergangenen Poeten nicht auf, für uns zu denken und zu dichten, sie wirken auf uns und bestimmen unser Leben, vielleicht unmittelbarer als gegenüber ihren Zeitgenossen, befreit von persönlicher Zuthat, umkleidet mit dem Nimbus ihres Ruhmes. Den krystallenen Strophen des Horaz merken wir nichts mehr von seinen Schwächen an, wir empfinden nur ihre vollkommene Schönheit. In den großen Tragödien Shakspere's verstehen wir nicht die Anspielungen

auf Ereignisse und Personen der Zeit — wofern die Kommentatoren uns nicht in die Quere treten — sondern fühlen nur die Größe der Heldengestalten, die Tiefe des Pathos, die erschütternden Seelenkämpfe. Dante's Terzinen in ihrer Herbigkeit, Molière's elegante Alexandriner wirken auf uns, wie da sie zuerst gelesen wurden oder von der Bühne herabklangen.

So gebietet der Dichter über die Herzen seiner Leser und füllt sie mit den stärksten Empfindungen, sein Werk veraltet nicht, es ist losgelöst von den Bedingungen der Zeit, es ist die höchste Leistung menschlichen Vermögens.

Mag es auch wahr sein, daß der Poet bei der Teilung der Erde zu kurz kam, wie Schiller erzählt, so ist doch in anderem Sinne dem Dichter die Herrschaft auch über die Erde unverkümmert geblieben. Die ganze Natur ist eine Werkstätte seines Geistes: was sie hervorbringt, alles Lebendige und alles scheinbar Tote, zieht ein in die Sprache des Dichters, um daraus als Bild, als Symbol wieder zu den Menschen zu reden. Der Wandel aller Erscheinungen, Aufblühen und Vergehen, die Jahreszeiten, das heitere Himmelslicht, das auftobende Meer, der vernichtende Sturm und das Gefächel milder Lüfte, sie alle lösen seine Stimmungen, Empfindungen Gedanken aus, werden eingefangen in sein Wort. Man mag es daraus verstehen, wie Emerson dazu kam, den Anregungen nachkantischer deutscher Philosophie folgend, die Natur als das unerschöpfliche Bilderwerk des Dichters, ihre Schöpfungen als poetische Symbole im Leben des Menschen anzusehen, und wie er, selbst ein moderner Seher, uns zurufen konnte: ‚Schirret Euren Wagen an die Sterne‘, das heißt: Euer ist die Erde und das Ideal sucht über ihr! — Das war nicht zu dem Dichter allein gesprochen, sondern zu uns Allen, denn in jedem Menschen wohnt, wenn er es nicht gewaltsam ausrottet, etwas Poetisches, der Grundstoff unseres Wirkens, ein Teilchen der weltschaffenden und erhaltenden Macht.

Damit ist auch die Besorgniß gehoben, ob es uns wol gelingen möchte, angesichts der Hindernisse, welche die Gegenwart vor uns auftürmt, im Bewußtsein unserer Schwächen und Mängel, das hochgestellte Ziel zu erreichen, unsere Bildung so einzurichten, daß sie der genaue Ausdruck unseres stufenweisen Emporklimmens zur Vervollkommnung sei. Vieles in der heutigen Gesellschaft erscheint uns tadelhaft, verbesserungsbedürftig; wirken wir nur selbst recht, Jeder in seinem Kreise und doch Jeder für Alle, so braucht uns der Mut nicht zu schwinden.

Denn der Odem Gottes weht heute durch die Welt wie allezeit. Er lebt auch in uns und facht den unsterblichen Funken an, die Leuchte unseres Lebens. Der Funke ist unerstickbar, und wie trüb, ja aussichtslos zuweilen uns die Gegenwart dünkt, in uns selbst liegt die Gewähr der besseren Zukunft.

3.

Mittel und Wege.

Die Säle einer großen Bücherei zu durchschreiten, ist ein eigentümliches, aber nicht ungemischtes Vergnügen. Hier stehen sie neben einander gereiht, eine ungeheure Heerordnung, ihr Aussehen weist uns schon auf den Inhalt. Schwerfällige Folianten in massiven Holzdeckeln mit dicken Bünden auf dem weißen schweinsledernen Rücken deuten auf theologische und historische Gelehrsamkeit der alten Zeit, braune Lederquartanten auf Jurisprudenz und Staatswissenschaft in den letzten Jahrhunderten, und so bis zu den Pappbänden unserer Großväter, den eleganten, aber wenig haltbaren modernen Pressungen und den nüchternen festen Reihen englischer Ganzleinenbände. Friedlich harren sie der Benutzung. Schier möchte uns aber der Mut entsinken, da erst anzufangen, wo ein Ende gar nicht zu erreichen ist. Unsere Universitätsbibliotheken zählen ihre Bücher schon nach Hunderttausenden, und von da geht es aufwärts bis zur Bibliothèque Nationale in Paris, die zur Zeit die zweite Million von Bänden abschließt. Wie wird das allmählich werden, da man die Zahl jährlich in allen Ländern neu erscheinender Bücher auf nahe 90.000 anschlägt? Verringern wird sich diese Zahl fürs nächste nicht. Denn, obgleich einzelnen Wissenschaften schon jetzt hippokratische Züge aufgeprägt sind, sollten sie auch absterben, aus den übrigen lebenskräftigen spalten sich Sprößlinge ab, aus den Teilen bestehender fügen sich neue zusammen, Fortschritte auf der einen Seite rücken die Probleme der anderen in frucht-

bringende Zusammenhänge, die wieder besondere Arbeit begehren.

Die Leistungsfähigkeit des einzelnen Lesers kann von alledem doch nur einen überaus kleinen Ausschnitt beherrschen. Sehen wir ab von dem Gelehrten, dessen Leben in seinen Büchern aufgeht, der sie auch häufig nicht so sehr liest als nachschlägt, so mag man mit einer neulich aufgestellten Berechnung annehmen, daß ein gewöhnlicher Leser, dem sein Beruf den besten Teil des Tages fortnimmt, in zwei Wochen ein ernstes Buch durchgelesen hat, das gibt im Jahre 25 Bücher, in 50 Jahren 1250. Verdoppeln, verdreifachen wir diese Ziffern, in welchem Verhältniß stehen sie zu den Büchermassen alter und neuer Zeit, zu den Fluten bedruckten Papiers, die als Zeitungen, Broschüren und Bücher Jahr um Jahr beängstigend auf uns einstürmen?

Es kommt dabei nicht in Anschlag, daß unsere Fähigkeit zu lesen durch Übung sehr gesteigert worden ist. Wie wir verkürzt oder verdichtet denken, so nehmen wir auch die Gedanken Anderer rascher auf als in früherer Zeit. Es gibt eine Technik des Lesens wie für jede besonders ausgebildete menschliche Thätigkeit. Helfen würde uns übrigens auch die stärkste Lesekraft nicht viel. Doch wird es ja Niemand ernstlich versuchen, alle Bücher auch nur eines einzigen Faches vollständig zu lesen. Das wäre die ärgste Zeitverschwendung. Auf den verschiedenen wissenschaftlichen Gebieten, weil da die späteren Werke in der Regel — keineswegs immer — die älteren überflüssig machen und durch allerlei Hand- und Hilfsbücher dafür gesorgt ist, daß man den Stand einer Frage bald überblicken könne. In der Dichtung aller Formen verhält sich das ähnlich: neben den Gedanken und Empfindungen, welche in so vollendeter Weise ausgesprochen worden sind, daß sie zwar anders, aber nicht leicht besser gesagt werden können, gibt es eine Überfülle von Schriften, aus denen man

nur ganz selten einen glücklichen Vers, ein treffendes Wort ausheben kann, und eine nicht minder große Menge, aus deren taubem Gestein auch der emsigste Hammer kein Blättchen edlen Metalles schlagen wird. Emerson sagt einmal, so oft er die große Bibliothek des Athenäums in Boston besucht habe, immer sei er wieder mit dem Bewußtsein heimgekehrt, daß das Beste daraus schon die vier Wände seiner Studierstube umschließen.

Wie soll man aber aus dem Chaos dieses Beste wählen ohne Irrtümer, ohne Säumniß, ohne sich in das Chaos selbst zu verlieren? Demjenigen, der in einem einzelnen Wissenszweige eindringliche Studien beginnen will, bieten sich Grundrisse, Leitfäden, Litteraturübersichten dar, mit Inhaltsangaben und kritischen Bemerkungen, und es mag damit unschwer gelingen, bald an die rechten, die Hauptbücher, zu kommen. Nicht so in der schönen Litteratur. Die geschichtlichen Darstellungen davon sind keine Wegweiser, sie suchen den historischen Zusammenhang der Erscheinungen auf, charakterisieren sie und lehren sie verstehen, zeigen wol auch, wie das ausgezeichnete Werk Wilhelm Scherer's über deutsche Litteratur, durch die verschiedene Betonung an, was sie für das Beste halten, aber doch schon wieder unter Voraussetzung einer gewissen Kenntniß des Stoffes. Und gar an Schriften, die es unternähmen, über das gesammte Gebiet der allgemeinen Bildung zu belehren, gebricht es uns gänzlich. Am meisten haben sich die praktischen Engländer mit dem Problem befaßt. Da gab es schon im vorigen Jahrhundert Führer durch die Litteratur. Besonders aber in unseren Tagen ist eine lebhafte Bewegung über die Frage entstanden, welche Bücher aus dem Vorrate der Welt ein gebildeter Mensch eigentlich gelesen haben müsse. Die verschiedensten Meinungen sind dabei zum Vorschein gekommen. Und weil man gerne den Packen Bildung, der für den Lebensweg unentbehrlich scheint, nett und knapp beisammen sehen möchte, ist man darauf verfallen, die Zahl der Werke, deren

Kenntniß zur Bildung unerläßlich dünkt, durch ‚Hundert‘ abzugrenzen. So hat es der berühmte Naturforscher Sir John Lubbock nicht verschmäht, in einer Vorlesung eine Liste von hundert solchen Büchern zu entwerfen, die natürlich etwas buntscheckig aussieht. Das hat dann die Sache in Fluß gebracht, und Niemand, der die lobenswerte Neigung des Engländers kennt, mit seiner eigenen Ansicht vor das Publikum zu treten, wird sich wundern, daß nun eine wahre Sintflut von Listen in den Zeitungen hereingebrochen ist. Leute aller Stände beteiligten sich an den Vorschlägen, z. B. kein geringerer als William Gladstone, der erste englische Staatsmann dieses Jahrhunderts. Ich habe manche von diesen Listen und die Erörterungen darüber gelesen; für uns wären sie schon deßhalb nicht brauchbar, weil sie alle vom englischen Standpunkte aus abgefaßt sind, der in der englischen Litteratur das Centrum der Weltlitteratur sieht und mit beneidenswerter Unbefangenheit dieselbe Anschauung den übrigen Kulturvölkern zumutet. Selbstverständlich steht es ähnlich bei den in Amerika veröffentlichten Listen. Man hat dann Verzeichnisse aus englischer und amerikanischer Litteratur allein zusammengestellt, oder aus einzelnen Fächern der Litteratur. Und endlich sind diese Beispiele auch in Deutschland und Österreich, Frankreich und Italien, teils durch unternehmende Buchhändler, teils durch betriebsame Schriftsteller, im Ganzen mit wenig Glück und viel Erfolg nachgeahmt worden.

Ich will den möglichen Nutzen solcher Vorschläge oder Entwürfe nicht ganz verkennen, muß aber doch einige naheliegende Einwendungen erheben. Einmal ist es töricht, eine Zahl festzustellen, die bald zu groß, bald zu klein, kaum je ganz dem wirklichen Stande der Dinge entsprechen und daher meistens unpassende Zugeständnisse nach der einen oder der anderen Seite hin veranlassen wird. Dann aber scheint es mir durchaus unrätlich, solche Listen anders denn als un-

maßgebliche Resultate der eigenen Erfahrung bekannt zu machen, die nach Gutdünken gebraucht werden können; sie jedoch mit der Autorität eines berühmten Namens gerüstet auszuschicken, damit man sich strenge darnach richte, scheint mir gefahrvoll und verwerflich. Wenn schon die moderne Schule viel zu sehr Knaben und Mädchen unter das Joch eines ganz spezialisierten und fast bis auf Wochen und Stunden ausgeklügelten Lehrplanes zwingt, dagegen dem privaten Studium viel zu geringen Raum läßt und dazu viel zu selten aneifert, so dürfen natürlich bei dem Erwerb allgemeiner Bildung, der mit vollem Bewußtsein doch erst nach der Vorbereitung auf den Beruf stattfindet, um so weniger Schranken aufgerichtet werden, sondern muß das Feld zur Bethätigung für jeden Einzelnen frei bleiben. Trotzdem ist es eine sehr anerkennenswerte Strömung, die zu der öffentlichen Besprechung dieser Frage geführt hat. Sie zeigt, daß man der Wichtigkeit der Sache sich nicht länger verschließt, und wie auch die entworfenen Listen in den besonderen Fällen nach Bedürfniß und Geschmack verändert werden mögen, jedesfalls gewähren sie nützliche Anhaltspunkte. Darum wäre zu wünschen, daß man auch in Deutschland sich etwas genauer damit befaßte; die öffentliche Aufmerksamkeit darauf zu lenken und eine allseitige Erörterung zu veranlassen, ist dankenswert. Dann mag wol dieser oder jener gemäß seinem eigenen Bildungsgange Vorschläge thun, die Bücher namhaft machen, aus denen er am meisten Nutzen gezogen hat. So könnten denn auch Musterbibliotheken verschiedenen Umfangs und Preises zusammengestellt werden, die das erlesenste Bildungsmaterial der wichtigsten Fächer enthalten.

Ich finde, man hat sich mit Unrecht darüber lustig gemacht, wenn wir aus den Vereinigten Staaten Amerikas erfahren, daß ein reich gewordener Farmer oder Industrieller sichs beim Einrichten seines neuen Hauses die erste Sorge sein läßt,

ein Bibliothekszimmer zu schaffen und seinem Buchhändler in Boston oder New-York einen Check von 500 oder 1000 Dollars oder mehr sendet, mit dem Auftrage, ihm dafür die dem Preise entsprechende Bibliothek einzuschicken. Es wäre freilich besser, wenn er die Werke, die er um sich haben will, nach eigenem Urteil auswählte; das kann er aber nicht, er will sich erst jetzt bilden, nachdem er vorher nur ans Verdienen hatte denken müssen, und da ist es doch besser, er lädt der Sachkunde des Buchhändlers die Wahl auf, als daß er, wie das bei uns meistens der Fall ist, gar nicht die Notwendigkeit einsieht, Bücher zu besitzen, und dafür lieber ein Päckchen Kreditpapiere mehr in seine Kasse legt. Zur Entstehung solcher Standard libraries beizutragen, scheint mir verdienstvoll.

Vor Langem bereits hat einmal Emerson in einem Essay beschrieben, welche Bücher er empfehlen würde, wenn Jemand sich über die Geschichte der Völker nach der zeitlichen Folge unterrichten und ihre vornehmsten Schöpfungen kennen lernen wollte. In Frankreich hat Auguste Comte, der Philosoph des Positivismus, selbstverständlich, indem er den Maßstab seiner Anschauung zu Grunde legte, Ähnliches gethan und in einer Bibliothek von etwa 500 Bänden die für den modernen Menschen wichtigsten Werke aufgezählt. Und jüngst ist von Frederick Harrison in einigen vortrefflichen Aufsätzen eine Art Catalogue raisonné der schönen Litteratur aller Nationen vorgetragen worden. Für Deutschland etwas der Art, wenn auch vorerst im bescheidensten Maße, anzubahnen, wäre der Mühe wert und würde jedesfalls besser fördern als die kritiklosen Lagerverzeichnisse unserer Buchhändler und etwa die beliebten Weihnachtskataloge, die bei aller guten Absicht ihrer Verfasser doch zu sehr durch die beisteuernden Verlagsfirmen eingeengt sind.

Scheint es also nutzbringend, sich die Auswahl der besten Bücher zu überlegen, die einem Bestreben nach wahrer und ernster Bildung dienen könnten, so ist vor Allem erforderlich,

daß über die dafür entscheidenden Gesichtspunkte Einigkeit herrsche. Vielleicht gelingt es am ehesten diese zu erreichen, indem man an das Vorhandene anknüpft. Ralph Waldo Emerson stellt in einem schon mehrmals von mir genannten Essay drei Regeln auf, nach denen man seiner Meinung gemäß eine fruchtbare Lektüre einrichten solle. Sie lauten: 1. Lies nie ein Buch, das nicht ein Jahr alt ist; 2. lies nie andere als berühmte Bücher; 3. lies nie etwas Anderes als was Dir gefällt. — Jedermann sieht sofort, daß diese Regeln nicht ganz ohne Einschränkungen gelten können.

Die erste, man solle nie ein Buch lesen, das nicht ein Jahr hinter sich habe, will eine Schutzwehr aufrichten, an der sich die Massen neuer unbekannter Bücher stauen sollen, bei denen der Leser, welcher sie benützt, Zeit und Geld aufs Spiel setzt. Für die wissenschaftliche Litteratur hat diese Regel geringere Bedeutung, da ein wohlunterrichteter Fachmann meistens schon weiß, was er von einer gewissen neuen Arbeit zu erwarten hat, auch die Ansichtssendungen der Buchhändler eine Vorprobe gestatten. Bei der schönen Litteratur ist ein solcher Zaun wichtiger; nicht immer erfährt man früh genug oder richtig genug aus der Zeitung, von sachkundigen Freunden, wie es mit dem eben erschienenen Werke bewandt sei, das Anblättern einer Gedichtsammlung oder eines Romanes hilft wenig. Nun werden freilich gerade die Schriftsteller von Beruf mit dieser Regel nicht einverstanden sein, denn sie wünschen natürlich, daß von den neuen Büchern möglichst viel abgesetzt werde; ihr Einkommen hängt, sofern es nicht aus der Zeitung stammt, von der Kauflust des Publikums ab. Allein bei Erwägungen, die sich wie die unseren, mit Grenzen und Zielen, Mängeln und Vorzügen der modernen Bildung im Allgemeinen beschäftigen, kommen die Interessen des Schriftstellerstandes nicht zuvörderst in Frage. Dieser Stand zählt heutzutage viele Mitglieder, in Deutschland leicht zu viele. Unter den mehr als

zwanzigtausend Namen, welche Kürschner's Deutscher Schriftstellerkalender für 1896 anführt, bezeichnet gewiß nur ein geringer Teil wirklich Autoren, die von ihrer Feder leben, und die meisten dieser stehen in fester Verbindung mit den Redaktionen politischer oder belletristischer Blätter. Doch kann man sich der Wahrnehmung nicht entschlagen, daß diese freie Bahn, in der das Ziel dem Anfänger so verlockend zu winken scheint, allzu häufig betreten wird. Denn nur ganz wenige unbestrittene Meister, noch dazu teilweise vom glücklichen Zufall gehoben, ziehen aus ihren Schriften reichliche Renten; viele, darunter sehr tüchtige, müssen bei steter Arbeit mit genügendem Auskommen zufrieden sein; noch mehr sind von Sorgen bedrückt, und die dunkle Schaar zählt Niemand, die in elendester, weil geistiger, Taglöhnerarbeit dahinsiecht. So wäre es wol für die Gesammtheit unserer Produktion vorteilhaft, wenn die Reihen der Autoren von Beruf sich etwas lichteten. Wer jedoch mit klarem Auge die Verhältnisse überblickt und sein Glück dann auf das Los des Schriftstellertums setzt, der darf nicht nach dem Publikum rufen, wenn er eine Niete zieht. Aus Mitleid braucht Niemand neue Romane zu lesen und thut wol auch Niemand. Die schwachen, kleinen Leute, die hart dadurch getroffen würden, wenn die Regel Emerson's in Kraft träte, sind keine verläßlichen Stützen der deutschen Litteratur der Gegenwart, sie sollten bei Zeiten zum eigenen Wohle anderwärts ein dichtes Dach und einen warmen Herd aufsuchen. Übrigens, keine Sorge darum, daß diese Regel je dem modernen Schrifttum die Luftwege unterbände! Man wird nie völlig darauf verzichten können, von den neuen Büchern Kenntniß zu nehmen, und daran wird man recht thun. Denn der Mensch lebt in der Gegenwart und nicht in der Vergangenheit, und wenn es ihm sehr wertvoll ist, diese zu erforschen, so geschieht es doch nur, damit er jene daraus besser verstehe; die Strömungen des

modernen Lebens historisch zu begreifen, damit man sein Schifflein darnach steuere, wird allein nicht ausreichen, man muß auch mit den Zeitgenossen lebendige Fühlung behalten. So hat die Regel ihre Schuldigkeit gethan, wenn sie davor bewahrt, sich unbedacht dem riesenhaften Schwalle der modernen Bücherproduktion hinzugeben, und den Einzelnen darauf verweist, aus den Erfahrungen Anderer Nutzen zu ziehen. Es wird sich aber kein Verständiger darob Enthaltsamkeit von allen neuen Schriften auferlegen, welche vielleicht gerade die Probleme behandeln, die seinem Herzen am teuersten sind, und sich dadurch von dem befruchtenden Austausch mit seinen Mitkämpfern abschränken.

Die zweite Regel Emerson's spricht davon, daß man nur berühmte Bücher lesen solle. Scheinbar mit der ersten fast identisch, sie nur aus dem Negativen ins Positive wendend, aus der Gegenwart in die Vergangenheit fortsetzend, will sie doch etwas Anderes. Auch sie weist auf den Vorzug einer guten Auswahl unter den Büchern hin und findet sie durch das festgestellte und überlieferte Urteil der früheren Leser gesichert. Das Richtige, welches diese allgemeine Mahnung enthält, ist leicht zu würdigen. Aber etliche Einwendungen erheben sich sofort. Wer macht denn die Bücher berühmt? Doch die Leute, die sie zuerst lesen oder noch geraume Zeit nach ihrem Erscheinen, bevor sie berühmt werden. Wollte aber Jedermann dieser Regel folgen, dann gäbe es alsbald nur noch solche berühmte Bücher, die es jetzt schon sind. Das hat Emerson nicht gemeint, vielmehr ist sein Rat mit einer Beschränkung zu verstehen: er gilt vor Allem Jenen, deren Bildung und Urteilskraft nicht zureichen, Bücher recht zu unterscheiden, die beides sich erst durch Lesen erwerben wollen, diese soll eine unbestochene öffentliche Meinung zurechtweisen. Und es soll aufmerksam gemacht werden, daß, wer nach allgemeiner Bildung strebt, bevor er sich zu dem

bloß Interessanten wendet, erst das Notwendige gelesen haben müsse, das durch die Tradition als solches erkennbar wird.

Was ist aber ‚berühmt‘? In Emerson's Sinne waltet darob kein Zweifel, ihm sind ‚berühmt‘ und ‚klassisch‘ nur zwei Worte für dieselbe Sache. Das ist jedoch keineswegs bei uns Allen der Fall. Wir müssen insbesondere Berühmtheit und Mode auseinander halten. Nicht immer sind es neue oder Schriften der letzten Jahrzehnte, die von der Mode begünstigt werden, zuweilen auch recht alte, die sich durch eine hervorstechende, vielleicht pikante Eigenheit dem augenblicklichen Geschmack empfehlen; dann werden sie wol von der Sandbank, an der sie lange gelagert waren, weggerissen und hoch auf der Flut hingetragen, bis sie wieder in stilleres Wasser gelangen und dann unter einem Busch dauernd hängen bleiben. Es sind nicht gerade schlechte Bücher, die von diesem Schicksal betroffen werden, nur gewiß nicht solche ersten Ranges — denn die können sich nicht lange verbergen — meistens kleine poetische Formen, eine reizvolle Sonderbarkeit des Stiles, barocke Phantasie. Franzosen und Engländer sind für solche Liebhabereien zugänglicher als wir; dort hat man etwa die Romanzen François Villon's, des dichtenden Vagabunden, oder die marmornen Verse Baudelaire's zur klassischen Höhe emporgeschraubt, einen kleinen Elisabethanischen Dramatiker neben Shakspere, Herrick neben Milton, Keats über Byron und Wordsworth gestellt. In Deutschland beschäftigt sich kein gebildeter Dilettant mit der älteren Litteratur seines Volkes, und die zünftigen Litteraturforscher sind viel zu wohlgeschult und solide, als daß sie auf solche Sprünge des Geschmackes verfielen. Sicherlich herrscht die Mode am ungebundesten über jene Werke, welche ihr schon die Sprache zuweist, die modernen, und da könnte freilich Jemand, der es mit Emerson genau nähme, und etwa ‚beliebt‘ und ‚berühmt‘ verwechselte, übel ankommen.

Denn wie in allen Dingen, so bevorzugt auch in der Litteratur die Mode nur selten das wirklich Beste, das Gehaltvolle, das Echte. In der Stille, in den kleinen Kreisen der Kundigen, reift zuerst der bleibende Ruhm. Es fehlt uns nicht an Beispielen. Wie lange ist Gottfried Keller's Begabung nur von Wenigen geschätzt worden, seine ‚Leute von Seldwyla' sind 1854 erschienen, er hat im dunklen Eckchen gestanden, heute preist ihn alle Welt und die am lebhaftesten, die seine besten Sachen am wenigsten kennen. So wird es Arthur Fitger ergehen, so wird auch der treffliche Erzähler Wilhelm Raabe allmählich zu seinem Recht kommen, so die Novellen Ferdinand's von Saar, Meisterstücke ihrer Art, so Kürnberger's Essays und vieles Andere. Mit dem Kunstwerte solcher Schriften wird freilich auch eine ferne Zukunft rechnen, wenn unsere Modebücher längst in den Orkus des Alkovens einer Leihbibliothek hinabgeglitten sind oder sich in alte Kisten auf den Dachböden verkrochen haben. Da sieht es freilich etwas komisch aus, wie alljährlich gegen Weihnacht die neuen Romane beliebter Autoren, von den stets bereiten Komplimenten der Kritik eingeläutet, angezogen kommen, wie es dann immer heißt: ‚Haben Sie schon gelesen?' wobei es ein eigenes Vergnügen ist, dem Frager ein ruhiges ‚Nein' entgegenzusetzen und sein drängendes ‚Aber das müssen Sie doch lesen' durch ‚Fällt mir gar nicht ein' abzukühlen; der Ruf des Sonderlings schadet ja in dem Falle nichts. Die Mode ist, wenigstens für eine Weile, recht geduldig. Sie sieht es ihren Lieblingen nach, wenn immer dieselben pappenen Figuren aufziehen, falls sie nur jedesmal neu und bunt kostümiert sind, und ist das Problem, welches der Erzähler in breiter Begeisterung behandelt, auch mit der Zeit recht vertraut geworden, so ist das ja ebenfalls ein Vorteil, denn es ist bequem, Überraschungen haben etwas anstrengendes. Die Herrlichkeit hält

nun wol nicht lange vor, immer aber lange genug, um ihren Schöpfern eine fette, behagliche Rente zu sichern. Der wahre Dichter, der mit seinem Herzblut schreibt, und nicht aufs Kommando des Weihnachtsmannes, mag sich einstweilen mit der Anwartschaft auf den Nachruhm begnügen.

So wird also Emerson's zweite Regel ganz vorsichtig ausgelegt werden müssen, damit sie nicht einesteils die Lektüre übermäßig einschränke, andersteils einem bald verklingenden Lärm Gehör schenken lehre.

Drittens sagt Emerson: ‚Lies nur die Bücher, an denen Du Gefallen findest.‘ Das ist nun gar ein vielschneidiges Wort. Recht verstehen werden es allein, die Emerson kennen. Denn da meint dieser Satz nicht anderes als: ‚Lies nur was Deinem Wesen sich einfügt, was ihm nicht widerstrebt, damit Deine Gaben sich in der ihnen angebornen, durch Zeit und Umstände näher bestimmten Richtung frei entfalten, nicht durch Fremdartiges, Aufgezwungenes behindert werden.‘ Er geht dabei freilich von der Annahme aus, daß Alle, denen diese Regel kund wird, mit demselben Bestreben erfüllt seien, die höchsten Ziele zu erreichen, wie er, der Lehrer selbst, ein gleich starker Trieb zur Vervollkommnung beseele ihn und seine Schüler. Leicht wendet sich jedoch dieser Satz so, daß er gerade zu dem Übel führt, das Emerson am ängstlichsten vermeiden will, und statt die Unabhängigkeit, die Originalität zu unterstützen, mag er dann von der frivolen Lässigkeit angeführt werden. Emerson legt eben überall den höchsten Maßstab an, und jeder Geschmack, jede Neigung sind ihm recht, wenn sie aus ernstem Gemüte aufquellend mit Ernst betrieben werden. Im Hause der reifen, reinen Bildung, die er den Menschen wünscht, sind viele Wohnungen, wirklicher Eifer für Selbsterziehung eröffnet den Eintritt.

Zum mindesten wird die dritte Regel beitragen, die Heuchelei zu beseitigen, die sich mit einer nie empfundenen

Begeisterung für klassische Litteratur drapiert, weil das so guter Ton in der Gesellschaft ist. Wenn Du das Unglück hast — darf man da mit einer Wendung des bekannten Wortes sagen — daß Du Dante langweilig findest, Corneille schwülstig und Goethe's Wilhelm Meister unausstehlich, so verhehle das nicht, sprich es offen aus, dann riegle Dich in Dein Kämmerlein und bitte Gott um einen besseren Verstand; verzieh aber nicht süßlich den Mund, und lisple ‚wundervoll, entzückend', indeß Du in Deinem Herzen Dich nach Zola sehnst! —

Diese Regeln gestatten sonach jeder Entfaltung eines kräftigen, strebenden Geistes Raum, sie beschränken keine selbstthätige Entwicklung. Und nicht anders verhält es sich mit allen übrigen praktischen Vorschriften, die man aufzustellen vermöchte. Für jeden Leser fast müßte es eine besondere geben, wenn sie ihm genau vorschreiben sollte, was er gerade bedarf.

Wie viele Bücher soll man denn lesen? Das kommt darauf an. Mancher entnimmt nur ein Geringes aus jedem Werk, er muß seine Lektüre ausdehnen, um das Nötige von Anregung und Förderung einzuheimsen. Wider die Lesesucht zu eifern, wie das in Deutschland während der stillen Zeit vor etwa fünfzig Jahren Brauch war, ist heute, wo so Vieles von den Büchern ablenkt, kaum noch erforderlich. Nur gegen die Oberflächlichkeit, die sich mit leisen Eindrücken begnügt und daraus ein schnell verwischtes Bild einer Litteratur zusammensetzt, müßte Verwahrung eingelegt werden; bei solchen Lesern sieht es aus wie in einem zierlichen Salon voll bric-à-brac, recht nett, aber auf die weißgoldenen Stühlchen kann man sich nicht setzen und die Bibelots vertragen das Anfassen nicht, sie sind nur auf die Wirkung in die Ferne berechnet.

Andere lesen in ihrem Leben nur wenige große Schriftsteller, diese aber immer wieder und schöpfen sie aus. Sie gewinnen nach und nach unvergleichlich viel mehr aus einem

Werk, als beim ersten Anbruch zu vermuten war, sie finden stets neue Schönheiten, tieferen Zusammenhang in dem Buch, es wird ihnen lieb und befreundet, ein Quell des Genusses. Mögen sie auch zuweilen ihres eigenen Geistes ein Stück in die Verse des Dichters legen, ihnen wenigstens wird das nicht schaden. So hat es auch immer, in alter Zeit mehr als in neuer, Leute gegeben, die genau genommen, nur ein Buch, nur einen mächtigen Autor lesen; entgeht man der Einseitigkeit nicht, so ist es doch Etwas darum, das Wesen eines großen Dichters ganz in sein eigenes einfließen zu lassen.

Und warum soll man ein gutes Buch nicht oft, nicht wieder und wieder lesen? Niemand stößt sich daran, daß der Musikfreund Beethoven's Sonaten mehrmals im Jahre vornimmt oder Schubert'sche Lieder des öfteren singt; man kommt nicht durch Dresden, ohne die Sistina zu besuchen, nicht nach Florenz, ohne nach den Uffizien zu wallfahrten, so oft man auch in diesen Städten gewesen sein mag. Ja wir umgeben uns mit den Stichen und Photographien der großen Bildwerke, um unsere Sinne im täglichen Anblick des Schönen zu erziehen. Und mit Shakspere oder Calderon sollte das anders sein! —

Wann soll man lesen? Des Morgens, des Abends, nach Tisch? Auch dafür kann es keine Vorschrift geben, ebensowenig läßt sich bestimmen, wie viel Zeit man mit Vorteil auf Bücher verwendet. Am besten kommt man vorwärts, wenn man ein gewisses kleines Zeitmaß sich für die tägliche Lektüre vorbehält, sei es auch nur eine halbe Stunde. Bleibt mehr Zeit dafür frei, gut; aber im Anfang empfiehlt es sich bescheiden zu sein, damit von dem Festgesetzten nicht sofort abgebrochen werden müsse und dadurch die sittliche Spannung nachlasse. Es ist oft berechnet worden, wie viel sich im Laufe eines Jahres oder mehr bei rechter Benutzung

einer täglichen Frist leisten läßt. Zweckmäßig scheint mir auch, wenn man diese Zeit der Lektüre nicht an eine bestimmte Tagesstunde bindet, damit nicht irgend ein Zufall die Ordnung alsbald aufhebe, sondern sie nur für den Tag überhaupt festsetzt. Wirklich fruchtbar wird meines Erachtens das Lesen erst dann, wenn sich daran eine ruhige Viertelstunde für Nachdenken und Überlegung schließt. Da nimmt der Leser Stellung zu dem Neuen, beurteilt es, kostet es nach und ordnet den Gewinn seinem Besitz ein.

Ich schlage überhaupt jedes Mittel hoch an, wodurch es möglich wird, den Bildungserwerb zu überwachen. Deßhalb bin ich für das Notizbuch und, wenn auch nicht unbedingt, für das Tagebuch. Was das scrapbook dem Engländer und Amerikaner bedeutet, davon hat man bei uns kaum eine Vorstellung. Wir haben mit Verwunderung gehört, daß manche Autoren, z. B. Zola, ihre Naturstudien und Beobachtungen in Notizbücher einzeichnen und aus dem anschwellenden Vorrate dann ihre Romane oder Essays komponieren, beruhigen uns jedoch bei dem Gedanken, das habe nur der Schriftsteller von Beruf nötig. Gelegentlich ist uns wol auch von einem deutschen Sonderling erzählt worden, der über seine Lektüre Buch führte und so wirklich im Sinne der bekannten Rückert'schen Verse seine große Bibliothek in eine kleine selbstgeschriebene zusammenzog. Daß aber etwas ähnliches in verständiger Beschränkung jedem Leser nutzbringend sei, daß ein solches Bücherprotokoll zur festen Einrichtung in unserem Haushalt werden könne, fällt uns nicht ein und dünkt uns fürs erste ganz wunderlich. Das anglo-amerikanische scrapbook ist ein Band leeren Schreibpapiers oder eine Pappschachtel voll leerer Blätter oder eine Mappe. Darin trägt man Alles ein, was der Mühe wert scheint gemerkt zu werden, und doch ohne besondere Hilfe dem Gedächtniß verloren gienge. Man führt es schriftlich, füllt es mit Notizen,

berichtet darin über Gelesenes, Gesehenes; oder man sammelt die interessanten Ausschnitte der Zeitung, die Karrikaturen der Witzblätter und dergleichen und klebt sie leicht ein. Dann sorgt man für einen guten Index zu dem Ganzen. Wir Deutsche hegen, nebenbei bemerkt, eine nichtswürdige Geringschätzung gegen Blattweiser und Register, und die deutschen Gelehrten am meisten; wir blättern mit unglaublicher Geduld das Buch hunderte von malen, so oft wirs brauchen, durch, ohne zu murren, während wir sehr leicht durch einigen Lärm die Autoren zwingen könnten, den unentbehrlichen alphabetischen Index zum Gesetz zu erheben.

Solche scrapbooks oder ‚Merkbücher', wie wir sie nennen wollen, hält der englische Kaufmann in allen Gestalten und Methoden der Einteilung auf dem Lager. Es scheint mir sehr zu wünschen, daß man sich mit diesem bequemen Hilfsmittel auch bei uns befreunde. Die Vorteile sind nicht gering. Wer den Inhalt des Gelesenen täglich oder wöchentlich kurz skizziert oder beurteilt, sieht sich gezwungen, seine Gedanken darüber zu ordnen, in Richt und Reihe zu stellen, was nicht geschehen kann, ohne daß er die Lektüre beherrscht. Und das ist eigentlich mehr wert, als die Hauptsachen des Gelesenen in einem treuen Gedächtniß aufbewahren, die Anschauungen klären sich, das Urteil wird geübt. Daß auch das Gedächtniß selbst sich schult, ist nicht bedeutungslos, aber minder wichtig. Wir wissen ja jetzt, welch feines und schwer zu behandelndes Instrument das Gedächtniß ist. Wir müssen uns sorgfältig in Acht nehmen, es nicht übermäßig zu belasten und die richtige Auswahl unter dem zu treffen, was behalten und was fallen gelassen werden soll. Das Vergessen ist ja die Voraussetzung des Merkens: indem das Unnütze bei Seite geschoben wird, entsteht erst Platz für das Notwendige. Ein scrapbook nun, auf das man sich verlassen kann, ist eine große Hilfe, es

erleichtert erheblich die Sorge um das Gedächtniß; der Leser wendet seine Aufmerksamkeit viel mehr der Kunstform des Werkes und seiner eigenen Auffassung davon zu als dem stofflichen Gehalt. Wie der erforderte Zeitaufwand für das Merkbuch bei der späteren Benutzung vielfach herein gebracht wird, darüber ist es unnötig, Worte aufzuwenden.

Leicht geht ein scrapbook in das Tagebuch über. Zwar ist uns dieses nicht so fremd wie jenes, aber es begegnet starker Voreingenommenheit, die sich aus älterer Zeit überliefert hat. Das Tagebuch, das die schönen Seelen von ehedem führten, in dem sie ihre kleinen Gefühle zergliederten, ihre Selbststudien mit schnöder Verlästerung der Freunde würzten, das sie auch, weil es oft zum Vorlesen für Andere mit bestimmt war, zum Spiegel unwahrer, übertriebener Empfindungsseligkeit machten, dieses Tagebuch, ein Pflanzgarten der Eitelkeit und des Selbstbetruges, ist ein ganz anderes als hier gemeint ist und empfohlen wird. Knappe, gedrängte Aufzeichnungen, in denen über den Schreiber nicht mehr vorkommt als nötig ist, damit beim späteren Nachschlagen die Situation klar und der Zusammenhang verständlich sei, sie genügen vollkommen für den Zweck, den wir hier im Auge haben. Dieß aber ist kein anderer als die Herstellung eines richtigen Verhältnisses zwischen dem Menschen und seiner Geistesarbeit. Man muß durchaus von Zeit zu Zeit seine Bestrebungen objektivieren können, von ihnen zurücktreten, um sie im rechten Lichte zu sehen, sie mit anderen vergleichen und mit dem vorgesteckten Ziele, prüfen, wie weit das Gewollte und ob es auf dem zweckgemäßen Wege erreicht ist. Hastiges, gedankenloses Forttaumeln, bei dem man gar nicht zur Besinnung über sich selbst kommt, ist unwürdig und läßt die bestgemeinte Lebensarbeit Schaden leiden. Es muß Rastpunkte, Stationen der Einkehr und Selbstschau geben; Alles, was dazu führt, ist nützlich und soll gepflegt werden.

Noch in einem anderen Punkte möchte ich für eine ältere Gewohnheit eintreten. Es ist nicht gut, daß jetzt weniger vorgelesen und gesellig gelesen wird als noch vor Kurzem. Vorlesen nämlich kann man nicht, wenn man das Werk nicht versteht und sich nicht hineingefunden hat, was ja dem, der hinreichende Übung besitzt, auch aufs erste Sehen mit einem Buche gelingt. Die Flüchtigkeit des gewöhnlichen Lesens ist zwar bei vielen unserer Romane ganz angemessen, aber ein ernstes dichterisches Werk kann auf diese Art nicht gewürdigt werden, wir verlieren dann oft das Beste. Auch schätze ich den Nutzen nicht gering, den es für den Ausdruck unserer Rede überhaupt mit sich bringt, wenn man als Vorleser die rechte Accentuierung durch Höhe und Stärke des Tones gelernt hat. Noch ersprießlicher kann die gesellige Lektüre werden. Mag sein, daß Goethe's Wort, man überdenke wirklich nur, was man mit Anderen durchspricht, nicht mehr als halbwahr ist. Doch wird Jedermann aus eigener Erfahrung wissen, wie fruchtbringend sich oft eine Erörterung des Gelesenen in aufmerksamer Gesellschaft gestaltet: da kommen die verschiedensten Seiten des Gegenstandes unerwartet zum Vorschein, Schönheiten und Fehler lassen sich gegen einander abwägen, die Sprechenden gewinnen nicht bloß bessere Einsicht in das Werk, sie erfreuen sich auch an dem, was dadurch in jedem Teilnehmer geweckt worden ist, Dazu bedarfs keines großen Kreises, schon zu zweien, zu dreien zeigt sich das Anregende solchen Austausches. Frauen und Mädchen wäre die Pflege dieser Art Lektüre besonders ans Herz zu legen; in den gebildeten Ständen verfügen sie über ziemlich viel freie Zeit, und eigentlich steht doch die feinere Geselligkeit, die sich aus solchen Lesungen anziehend entfaltet, hauptsächlich in ihrer Hut.

Aber gleichviel, wie gelesen wird: wenig oder reichlich, mit oder ohne Merkbuch, laut oder für sich, allein oder in

Gesellschaft, wenn nur überhaupt ernsthaft gelesen wird. Das Wichtigste und Oberste dabei bleibt immer, daß man mit einer bestimmten Absicht liest. Wir alle stecken viel zu tief in der Meinung, Hauptzweck des Lesens sei Erholung, Zerstreuung, Unterhaltung. Nichts könnte, so allgemein gesprochen, weniger wahr sein als dieß. Sollte man nicht glauben, wen Geschäft und Arbeit des Tages übermüdet haben, der thue am Besten, spazieren zu gehen, sich mit den Seinen oder mit Freunden zu einem muntern Gespräch zu setzen oder sich schlafen zu legen? Läßt er die Augen über ein Buch laufen, so ist er wol nur für grobe Eindrücke geringwertiger Schriften empfänglich. Das klingt so wahrscheinlich, ist aber doch unrichtig. Lesen ist das wichtigste Werkzeug der Selbstkultur. Wir sind gewohnt, neben unserer beschränkteren Lebensaufgabe noch Verschiedenes zu treiben, Künste und Fertigkeiten, wie man das nennt; vergessen wir nur nicht, daß allen weit voran das Lesen gepflegt werden muß. Und wenn wir uns erziehen durch Lesen, so ist es auch andererseits notwendig, daß wir zum Lesen uns erziehen. Denn Lesen, sagte ich schon früher, ist eine Kunst wie andere. Man kann dazu begabt sein oder nicht. Sie muß gelernt werden, und man darf dabei Mühe so wenig scheuen, wie man das Klappern und unsichere Umhergreifen auf den Tasten überwindet, bevor man ans Klavierspielen kommt, oder wie man das Auge für die Winkel, für Lage und Perspektive bilden muß und dann erst nach der Natur aufnehmen kann. Die gedruckten Lautzeichen zu Worten zusammenfügen, die Worte zu Sätzen einigen, das ist noch Buchstabieren, nicht Lesen.

Die Kunst des Lesens besteht darin, daß man aus jedem Buche holt, was es enthält; sich der Gedanken wirklich bemächtigt, die darin vorgetragen werden; Hauptsachen und Nebendinge unterscheidet; die Beziehung zwischen Inhalt und

Form versteht; endlich sich selbst dazu stellt und das Neue sich geschickt aneignet. Sehr viele, auch die sich Gebildete nennen, lesen wie Kinder: für sie ist das Buch nur ein Bild in einer Fläche, ohne Schatten und Licht, ohne Abstand der Gestalten, bald zieht sich die Erinnerung daran in ein dämmeriges Grau zurück. Sie wissen immer nur ungefähr, was sie gelesen haben, nie genau, vermögen sich und andern nie Rechenschaft darüber zu geben, und wenn sie noch so viel Bücher verschlingen, sie schöpfen ins Faß der Danaiden. Würde auf unseren Schulen, wie sie sollte, die Privatlektüre recht gepflegt, dann würden wenigstens die Knaben bei Zeiten darüber belehrt, wie man es anzufangen hat, mit Nutzen zu lesen, das Buch ergiebig für sich zu machen. So werden eben nur die Kleinsten angeleitet, Gelesenes wiederzugeben; kommen solche Übungen später vor, so beschränken sie sich auf Stücke geringen Umfanges, selten erstrecken sie sich auf ein ganzes Werk. Nimmt man dazu, daß die freie Rede der Schüler, ein Hauptmittel, Gedanken zu entwickeln, fast gar keinen Platz in unseren Lehrplänen hat, so erklärt sich die Unbeholfenheit unserer jungen Leute im Ausdruck, die Schwerfälligkeit, über Gelesenes Mitteilung zu machen, eine Schwerfälligkeit, die bei der innigsten Durchdringung von Sprache und Denken nur ein Zeichen dafür abgibt, daß das Gelesene ihnen auch nicht wahrhaft zum Bewußtsein gekommen, nicht verstanden worden ist. In der Heranbildung der Mädchen gibt es anscheinend für die Erziehung zum Lesen gar keinen Raum. Begreiflicher Weise verstehen sie dann, herangewachsen, auch nicht, gute Bücher zu gebrauchen, wenn sie etwa durch einen günstigen Zufall auf solche gewiesen werden. Sie bleiben an den Äußerlichkeiten hängen und reden um die Sache herum, statt in ihren Kern zu dringen. Das Geplauder — höflich gesprochen —, das sie so zum Besten geben, ist ja bisweilen ganz anmutig und hört sich amüsant

an, gleicht aber etwas dem feinen Geräusch, das durch die Hämmer eines schlecht montierten Pianos entsteht, welche die Saiten zwar streifen, aber nicht wirklich treffen und also auch keinen Klang hervorbringen.

Lies mit Sammlung. Wenn man ein Buch zur Hand nimmt, soll man auch mit seinen Gedanken bei dem Buch sein; thut mans nicht, um die eigene Zeit zu schonen, so soll es doch aus Höflichkeit gegen den Autor geschehen.

Lies das Werk in der Ordnung, wie es der Verfasser geschrieben hat, nicht bald hier bald dort; sonst thust Du ihm Unrecht. Auch nicht die letzten Blätter zuerst, außer bei schlechten Romanen; zwar hat man selbst dieses Verfahren zu rechtfertigen gesucht, aber es gibt eben nichts auf Erden, was so albern wäre, daß man nicht einen scheinbar vernünftigen Grund dafür auftreiben könnte.

Darum lies in Muße und ohne Hast; für eilfertiges und deßhalb unfruchtbares Lesen ist das Leben nicht lang genug. Zudem hat jeder Schriftsteller sein eigenes Tempo, der eine gestattet raschere, der andere nur langsame Lektüre. Wo mit Reichtum der Gedanken und Tiefe der Empfindung sich schöne Form, reine wohlklingende Sprache eint, dort muß man auch diese genießen, muß die Verse, die Perioden behutsam schlürfen, damit sich nichts von der Feinheit und Grazie ungekostet verflüchtige. —

Die Absicht, in der wir lesen, wird zwar allemale darauf gerichtet sein, unsere Bildung zu bereichern und zu vervollkommnen, doch werden sich im Besonderen dann noch immer Zwecke geltend machen, die durch unsere Lebenslage und Verhältnisse bestimmt sind. Das ist ja gerade eine der schönsten Früchte des Lesens, daß wir dadurch, wenn Beruf und Tagesarbeit unser Wesen zu verschieben, einseitig zu machen, aus dem Gleichgewicht zu bringen drohen, Alles wieder in die rechten Fugen rücken, die Harmonie wieder herstellen können.

— So werden z. B., sagt Sir Arthur Helps einmal ungefähr, diejenigen, welche in dumpfer, drückender Arbeit den ganzen Tag verbringen, deren logische Fähigkeit und Aufmerksamkeit durch ihr Geschäft aufs Höchste in Anspruch genommen werden, — Beamte, Kaufleute — wohl daran thun, während ihrer Muße sich in Schriften zu ergehen, in denen eine weit ausgreifende Einbildungskraft waltet. Freilich neigen eben diese Personen am meisten dazu, poetische und phantasievolle Bücher zu vermeiden und versagen sich also den Ausgleich, durch welchen sich ihre Natur vor beschränkter Verhärtung zu bewahren vermöchte.

Die geistigen Kräfte, die bei den vom Leben geforderten Leistungen nicht ins Spiel gekommen sind, sollen durch die Lektüre geübt werden, Beruf und Selbstbildung sollen sich gegenseitig unterstützen, erst das gibt dann ganze Menschen. Und ist Jemand ausnahmsweise so glücklich, daß ihm eine große Lebensaufgabe zu teil geworden ist, pflegt er dann mit nicht nachlassendem Eifer eine ausgebreitete Lektüre, so wird er bald wahrnehmen, daß Alles seinen Zwecken dienstbar wird: die unscheinbare Notiz, das umfassende Werk, sie alle vereinen sich, ihm zu helfen. Wer aber auf kleinem Posten, seitwärts von dem starken Wellenschlage des modernen Lebens, in treuer Erfüllung seiner Pflicht die Jahre hingibt, dem erst werden die Bücher zum rechten Troste; aus ihnen schöpft er Erhebung, Heiterkeit und Genuß und den wahren Nektar jedes stolzen Gemütes: innere Unabhängigkeit und Freiheit.

Es ist wahrhaft keine Schultirade, wenn ich frage: wer anders vermag die Seelen hinauszutragen über die kleinliche Pein der Gegenwart, wer anders lehrt aber auch die Heiligkeit des Lebens, ob es in unserem Puls schlägt oder aus den Gräbern verflossener Jahrhunderte zu uns herüberdämmert, verehren und davor sich demütig beugen, als die großen Dichter der Völker, die Schriftsteller, durch welche,

genau zugesehen, Nationen und Zeitalter allein auf uns wirken? Die Frage, wie Lesen und Bildung zu einander sich verhalten, bleibt nicht dieselbe, die sie heute ist und wie wir es versucht haben, sie zu beantworten, sie wandelt sich mit jedem Geschlechte der Menschen, das kommt und vergeht. Was aber bleibt und besteht, das ist die echte Dichtung, dauerhafter und in sich beständiger als die vornehmsten Wissenschaften, die sich immer verbessern und im Fortschritt erneuen. Denn die Poesie klingt in den einfachsten rhythmischen Formeln an die Herzen des Naturvolkes ganz, wie sie unsere feinstzugeschliffene Empfindung heute bewegt.

Nirgend wird der Mensch gedeihen als auf der Erde seiner Vorfahren, in ihr wurzelt seine Kraft. Hinwiederum sind es Dichtung und Wissenschaft, der edelste Erwerb seines Geistes, welche die Schwere der Erde ihn nicht fühlen lassen. Durch sie wird ihm das Göttliche erkennbar, dessen Erbe er ist, der einzige rechte Leitstern alles seines Schaffens. Endliches und Unendliches verknüpfen sich in dem Menschen. Stehen wir fest in dem einen, so braucht unser furchtloses Auge die unerforschten Tiefen des anderen nicht zu scheuen.

4.

Ralph Waldo Emerson und sein Kreis.

Sehnsüchtig harren wir des Frühlings, er will nicht kommen. Zwar sind Baum und Strauch schon mit den zarten neuen Farben schwellender Blattknospen überflogen, ein Anhauch von Grün schimmert über der gelockerten Erde, aber auf den Bergen liegt frischer Schnee, eisige Lüfte streichen über die Stadt, kalt sind die Nächte, trüb und frostig die Tage, es ist, als ob die guten Geisterchen des Wachstums vor dem rauhen Nachwinter erschauernd sich noch rasch verborgen hätten; da, eines Nachts, hat sich warmer Regen über das Land ergossen, strahlend steigt die Sonne auf, deren Bild in jedem Tropfen von den Zweigen blinkt, grün sind die Fliederbüsche, weiß erglänzen die Kirschblüten, die Kelche der Magnolien thun sich auf, wie mit einem tiefen Atemzuge ist Alles, Alles erwacht: der Lenz zog ein mit der Morgendämmerung, freudig überrascht, mit aufquellenden Hoffnungen begrüßen wir den erlauchten Gast. — So ist uns das geschichtliche Werden großer Erscheinungen des Geisteslebens lange verhohlen, in der Stille arbeitet es in den Gemütern der Menschen, durch viele Zeit in weitverstreuten Geschlechtern, bis mit einem Male allerorts die neuen Gedanken in den verschiedensten Formen herausbrechen, durch Wort und Schrift ans Licht treten und wir vor der gewaltigen Bewegung stehen wie vor einem dunklen Geheimniß, das die Forschung nur mühsam zu enträtseln vermag. Lassen wir den Blick über die Litteraturen der Welt schweifen:

wer sagt uns heute, wo zu tief innerst die Quellen fließen, aus denen plötzlich das Drama Shakspere's und seiner Genossen zu Tage tritt; wer kündet uns den Ursprung des Minnesangs? wer lehrt uns kennen, welche Gewalten die klassische Blüte unseres 18. Jahrhunderts emportrieben? Und doch werden wir nicht müde, nach der genauen Erkenntniß dieser Probleme zu ringen, die, so scheint es, kaum ganz umfaßbaren Massen von Erscheinungen zu begrenzen, historisch zu ergründen, das Wesen elementarer Katastrophen in gesetzmäßige Vorgänge umzudeuten. Es ist das Amt der Philologen und Historiker, daß sie, gleich den glücklicheren Naturforschern, das Verworrene ordnen, das Geschlichtete in seine Teile auflösen und so in den Gründen verstehen lernen, was nach heimlichem langsamen Aufbau zuerst den Augen der Menschen als ein Fertiges sich entgegengestellt hat.

Während der Jahre 1830—1850 ist in den Vereinigten Staaten Nordamerikas eine große geistige Bewegung entstanden, die im Nordosten, in Neu-England also, anhebt, allmählich sich aber weiterhin erstreckt, von Religion und Litteratur ausgehend nach und nach das Geistesleben der ganzen Union erfaßt, die Stimmungen der Gemüter hervorruft, aus denen sich der Bürgerkrieg von 1861—1865 erklärt und insbesondere das andauernde Aufgebot aller Kräfte, durch das der Norden sich den endlichen Sieg erkämpft hat. Man hat sich angewöhnt, diese Bewegung mit dem unbequemen Worte ‚Transscendentalismus‘ zu bezeichnen. Vielleicht kommen wir ihrem Wesen am nächsten, wenn wir zuvörderst auf eine allgemeine Definition dieser geistigen Umwälzung verzichten und es vorziehen, das Leben und Wirken eines der obersten Häupter der Transscendentalisten schärfer zu erkunden. Ralph Waldo Emerson ist der Mann, dessen Thätigkeit einem solchen Vorhaben den besten Anhalt darbietet.

Nur wenige Einzelheiten brauchen über sein ruhig verfließendes Leben mitgeteilt zu werden. Er war geboren zu Boston, Massachusetts, am 25. Mai 1803 als der zweite von fünf Söhnen des Predigers an der Ersten Kirche William Emerson. Der Vater war Unitarier und gehörte in dieser, durch Dogmen nicht sehr beengten Gruppe von Protestanten zu den vorgeschrittenen Liberalen. Er war ein hochstrebender, begabter Mann, auch litterarisch thätig, der aber schon 1811 in der Blüte seiner Jahre starb und die Seinen fast in Dürftigkeit zurückließ. Acht Generationen von Predigern hat man unter Emerson's Vorfahren gezählt, dazu gehörte auch Peter Bulkeley, ein ansehnliches Licht der Kirche Neu-Englands. Schon der erste nach Amerika übergewanderte Emerson war ein Geistlicher gewesen, der als Nonconformist den Dekreten des Erzbischofs Laud den Gehorsam weigerte und deßhalb die alte Heimat mit der Wildniß von Massachusetts vertauschte. So schien es sich fast von selbst zu verstehen, daß auch Ralph Waldo, nachdem er die Schulen durchlaufen und einige Zeit als Dorfschullehrer Unterricht erteilt hatte, sich den theologischen Studien an der Harvard University zu Cambridge, Mass., zuwandte; 1826 wurde er als Geistlicher approbiert, und nach kurzem Aufenthalte im Süden und Versuchspredigten an mehreren Orten erhielt er 1829 die Stelle eines Predigers an der Zweiten Kirche zu Boston, die er bald allein zu versehen hatte. Schon drei Jahre später, 1832, gab Emerson sein Amt auf, weil er es nicht mehr mit seinen Ansichten vereinbaren konnte, der Gemeinde als Priester das Abendmahl zu spenden: ein aus der Schrift unbeweisbares Maß von Göttlichkeit schien ihm durch dieses Sakrament auf Jesus Christus übertragen, dessen Verehrung die Idee der Gottheit verwirre und ihr Abtrag thue. Weil er sich dabei im Gegensatze zu den Gläubigen seiner Kirche wußte, schied Emerson

in freundlichem Einverständniß mit der Gemeinde aus seiner Stellung. Er hat dann zwar in späteren Jahren noch hie und da gepredigt, aber niemals mehr als Geistlicher gewirkt. Seine Frau war schon vorher gestorben, und so trat er allein 1833 eine Reise nach Europa an, die ihn aus dem Süden nach England führte, wo der Besuch bei Thomas Carlyle, der damals noch in der Einsamkeit von Craigenputtock weilte, den Grund zur lebenslangen Freundschaft legte. Zurückgekehrt siedelte er sich 1834 zu Concord, Mass., dem Heim seiner Väter an, vermählte sich dort 1835 zum zweiten Male und hat den Ort darnach, außer bei seinen Reisen als Vorleser und bei zwei Touren nach Europa 1847 und 1873, nicht wieder verlassen. Concord ist ein freundliches Städchen von ungefähr 3000 Einwohnern, an beiden Ufern des Musketaquid (jetzt Concord River) gelegen, fünf deutsche Meilen von Boston, mit Gärten und Feldern in einer bescheidenen, aber doch reizvollen Hügellandschaft, in der Waldstreifen und kleine Seen anmutig wechseln. Emerson besaß dort sein eigenes Haus, in dem seine zärtlich geliebten Kinder heranwuchsen, viel mit Freunden und guten Nachbarn verkehrend, im Laufe der Zeit reich mit Besuchern gesegnet, die sich teils Rats bei ihm erholten, teils nur den Eindruck seiner Persönlichkeit und seiner Rede genießen wollten. Vom frühen Morgen ab war die erste Hälfte des Tages den Studien in einer wohlgewählten Bibliothek gewidmet, Nachmittags gab es Gartenarbeit, Spaziergänge, Geselligkeit. Hochverehrt in den Ländern englischer Zunge, geliebt von Allen, die ihn kannten, ist er am 27. April 1882 gestorben. —

Emerson war ein hochgewachsener schlanker Mann mit einem feinen durchgearbeiteten Antlitz, dessen tiefe, freundlich leuchtende Augen, kräftige Nase und sanftlächelnde Lippen auf den ersten Blick anzogen. Nicht immer entsprach die

Aufnahme der neuen Bekanntschaft diesem ersten Eindruck — Niemand hätte, wird erzählt, im Samstagsklub seiner Freunde gewagt, ihm die Hand auf die Schulter zu legen und ihn ‚Waldo‘ zu nennen — Emerson benahm sich zwar stets liebenswürdig und höflich, hielt aber mit seinem Innern sichtlich zurück, so daß man seine Art, sich zu geben, oft als kalt und sogar als hochmütig empfand, indeß sie doch nur das feste Gleichgewicht seiner Seele ausdrückte, und jenen unangebrauchten Vorrat stiller Kraft ankündigte, der einen bedeutenden Mann kennzeichnet. Eine seltene Reinheit und Klarheit des Gemütes war seiner Erscheinung aufgeprägt. Nichts unlauteres von Menschen und Gedanken fand bei ihm Zutritt, die kleinste Geberde und Verrichtung des täglichen Lebens war dadurch geadelt. Man fühlte, daß dieser Mann in einer Welt eigener Ideen hauste, auf der Erde als warmer teilnahmsvoller Genosse, aber zugleich auch über ihr; immer schien sein Auge, obschon es das Nächste nicht übersah, auch weithinaus das Fernste aufzufassen. Die Rede floß ihm langsam, abgemessen, beim persönlichen Verkehre oftmals stockend, was im Alter sich zu einem Leiden ausbildete, das ihn hinderte, das rechte Wort zu finden. Aber die Stimme war hell, fest, durchdringend klangvoll, jeder Satz kam vom Innersten heraus und der Hörer fand sich beim ersten Worte überzeugt, hier spreche Jemand wohlerwogene Wahrheit, ohne Phrase, ohne Schmuck und Flitter, aus einem schlichten geschlossenen Wesen, und deßhalb zum Verstand und Herzen zugleich. Oft waren die Perioden schwungvoller als ihr Vortrag, aber das beeinträchtigte die Wirkung nicht, im Gegenteile, die Poesie seiner Rede griff dann um so tiefer, man vergaß die Bilder und nahm eine Sentenz, die im Druck durch die Kühnheit ihrer Metaphern stutzig macht, wie sie mit eindringlichem Ernst aus seinem Munde kam, als den Schluß der Weisheit demütig entgegen.

Emerson war zum Vorleser geboren, dahin hatte sich die ererbte Gabe der Rede umgesetzt. Er ist auch als Schriftsteller nur Redner, oder vielmehr Prediger. Nie hat er einen Aufsatz veröffentlicht, der nicht vorher mindestens einmal, in der Regel oftmals, gesprochen worden war. So ist auch die Gattung seiner gedruckten Gedankenschöpfungen durch das selbstgewählte Amt des Vorlesers bestimmt. Emerson hat niemals ein zusammenhängendes Buch geschrieben, stets nur Essays, Laienpredigten. Schon seine erste größere Schrift ‚Nature‘ (1836) zerfällt in Vorträge, die unter den Überschriften ‚Zweckmäßigkeit, Schönheit, Sprache, Zucht, Idealismus, Geist, Ausblicke‘ seine Ansichten über Natur und Mensch erörtern. Die ‚Essays‘ (zuerst 1841 und 1844) durchmessen in 21 Stücken das ganze Gebiet menschlicher Geistesarbeit, des Lebens, des Verkehrs. Die ‚Representative Men‘ (1850) stellen in sieben Aufsätzen Typen menschlicher Größe auf. Die meisterliche Beschreibung englischen Wesens, die als ‚English Traits‘ (1856) veröffentlicht wurde, umfaßt 19 Vorträge, ‚Conduct of Life‘, vielleicht sein reifstes Werk, entwickelt sich in neun Reden. ‚Society and Solitude‘ (1870) enthält zwölf, ‚Letters and Social Aims‘ (1874), schon durch J. E. Cabot's freundliche Hilfe gesammelt, elf Stücke. Diese Aufsätze alle, nebst zwei Sammlungen ‚Poems‘ sind in der Riverside Edition zu elf Bänden vereinigt; darin finden sich auch zahlreiche Reden und Vorträge, die früher in Zeitschriften (besonders im ‚Atlantic Monthly‘) vereinzelt erschienen waren.

Mit der gewählten Form stimmt Emerson's Art zu arbeiten überein. Er war ein eifriger Leser, aber mit Wahl: was er liebte, las er immer wieder von Neuem und auch stets mit neuer Frucht. Er schrieb sich gute Stellen, die ihm gefielen, auf besondere Blätter aus und verschaffte sich so eine sehr ausgedehnte Sammlung von Citaten, die dann,

in Gruppen unter bestimmte Überschriften geordnet, bequeme Hilfe für die Ausarbeitung eigener Aufsätze boten. Vor Allem aber schrieb er bei der Lektüre oder unter ihrem Nachklange stehend seine Einfälle oder Gedankenreihen auf, die wiederum gesichtet und zusammengestellt wurden. Diese Notiz- und Arbeitsbücher, Berichte seines geistigen Lebens, verbunden mit einem reichlich geführten Tagebuch, machen die Hauptquellen seiner Schriften aus. Trat er an eine besondere Aufgabe heran, dann suchte und fügte er fürs erste zusammen, was er schon besaß, ergänzte es, arbeitete es in einander. Man sieht, es ist im Wesentlichen ganz die Technik der Predigt, mit der Emerson, der Schriftsteller, seine Werke aufbaut.

Aus diesen Umständen der Entstehung der ‚Essays‘ ergeben sich noch weitere Eigentümlichkeiten. Vor Allem trägt Emerson niemals folgerechte, geordnete Schlüsse vor, er will nicht beweisen, nicht durch die Logik seiner Gründe überzeugen. Unmittelbar soll jeder Satz, sowie das Ganze des Dargelegten auf den Hörer wirken. Er ruft das Gefühl an, er will, daß ihm und seiner guten Sache geglaubt werde. Schon diese Besonderheit erklärt die oft vernommene Klage, Emerson's Schriften besäßen keinen strengen Zusammenhang in sich, es sei unmöglich, seine Sprüche zu einem System zu verbinden. Und noch mehr. Emerson greift Niemandes Meinung an, er verteidigt nie seine eigenen Anschauungen. Ruhig stellt er seine Schlagsätze auf und überläßt es ihrer Kraft, sich geltend zu machen. Sobald er spricht, drückt er etwas innerlich Erarbeitetes aus, das für ihn fertig ist und nicht geändert wird. Er ist überhaupt gar nicht wissenschaftlich, er forscht nicht und leitet auch Andere nicht zur Forschung an, denn, wie seine Erkenntniß nicht an Argumenten hängt, so ist sie auch nicht bestreitbar. Er redet als Lehrer aus unbedingtem Ansehen, als Prediger von einer weltlichen,

aber trotzdem geweihten Kanzel herab, sein Ton ist, ohne je unbescheiden zu werden, der des Sehers, des Propheten.

Diese Eigenschaften bilden fast ebensoviele Nachteile für Emerson's Wirksamkeit ins Große, Hindernisse, die sich noch heute seiner gerechten Würdigung entgegenstellen. Man muß sich ihm aufnehmend nähern, er übt keine der wohlbekannten Künste, durch die Leser gelockt und gefesselt werden. Wie er das Recht der Persönlichkeit allewege voranstellt und hoch hält, so nimmt er es auch für sich in Anspruch. Man darf von ihm nur verlangen, was seine Natur zu gewähren vermag. Dessen ist Reichtums genug.

Mehreres noch läßt sich wahrnehmen, was aus seinem Verfahren bei der Arbeit folgt, seinen Einfluß häufig hemmt und vielfach als Fehler verurteilt wird. Emerson baut keine kunstvollen Perioden, er liebt die langen Sätze überall nicht, er spricht in knappen Wortgruppen, gedrungen, zugespitzt, sententiös. Weil er aber niemals einen Beweis führt — die Gabe mathematischen Verständnisses fehlte ihm gänzlich — so gewinnt ein Essay von ihm leicht den Anschein des Zusammenhanglosen: das Thema ist nur eine Schnur, an der die Kugeln aufgereiht sind, man mag sie nach Belieben teilen; reißt sie, dann fallen die Perlen wol aus einander, hierhin und dorthin rollend, aber mit dem Ganzen wird nicht auch das Einzelne zerstört, die Sprüche behalten, jeder für sich, ihren Wert. Morley nennt Emerson's Schreibart ‚staccato‘, nicht gebundene Melodie. Carlyle wendet sich einmal an Emerson: ‚Ihre Sprache ist reines echtes Englisch, kraftvoll und einfach, von einer Lauterkeit, einer Schönheit! — aber die Sätze hängen mit ihren Vorgängern und Nachfolgern nicht immer recht zusammen, ein Abschnitt bildet nicht ein geschlossenes Gußstück, sondern steht aufrecht da wie ein gefüllter Sack Schrote, die nur die Leinwand an einander hält.‘ Emerson verstand das selbst sehr wohl, er sagt einmal von sich: ‚wenn

ich meine Gedanken aufschreibe, strebe ich nicht nach Ordnung, Harmonie, oder nach Ergebnissen. Ich sorge mich nicht darum, wie sie zu anderen Gedanken und anderen Stimmungen sich schicken; ich hoffe, sie werden es thun. Deßhalb sind sie auch nicht näher unter einander verwandt als jede Minute eines Jahres mit einer anderen weit entfernten: Gedanken und Minuten haben ihr eigenes Verhältniß der Anziehung, das sich gewiß im Laufe der Zeit aufklären wird.'

Aber selbst die Schnur ist bei seinen Sätzen oftmals gar nicht vorhanden. Wie weit Emerson geht, wie lose das Gefüge seiner Vorträge ist, wie wenig Wert er selbst auf die innere Verknüpfung legt, darüber belehrt uns höchst wunderlich die sicherste Überlieferung. Emerson pflegte seine Vorlesungen auf einzelne Blätter zu schreiben, aber nicht so, wie man gewöhnlich thut, daß sie in bezifferter Folge einen festen Bestand ausmachen, sondern, indem jedes Blatt für sich galt. Er breitete dann das Bündelchen auf dem Lesetische vor sich aus und da geschah es des öfteren, daß er die ursprünglich geplante Reihe nicht einhielt, die Blätter verschob und vermengte, ohne daß den an die Lockerheit der Stücke seiner Reden gewohnten Zuhörern etwas Unpassendes aufgefallen wäre. Ja, Emerson verlegte diese Umstellungen sogar noch in die eigentliche Ausarbeitung seiner Vorträge hinein, er mischte seine Auszüge und Vermerke sehr mannigfach unter einander, je nach der Stimmung und dem Urteil der Stunde. In späteren Jahren seines Lebens stellte er neue Aufsätze mehrmals aus den Teilen älterer zusammen, fügte Zusätze ein, gab Anfang und Schluß nachträglich hinzu. Er hatte viele Vorlesungen, gemäß dem bewährten Zeugniß seiner Freunde, gehalten, die wirklich nur aus früheren Blättern in andere Verbände zusammengeschoben waren. Ich behaupte, man darf den Versuch mit Emerson's gedruckten Schriften wiederholen: viele Abschnitte daraus gestatten beliebiges Versetzen und

können, wie beim Kaleidoskop die farbigen Glasstreifen, immer wieder zu neuen Essays an einander gerückt werden. Demnach sind die Überschriften von Emerson's Aufsätzen nicht wesentlich, sie bezeichnen nicht die bestimmte Aufgabe, bei deren Lösung Fremdartiges ausgeschlossen wird, nur ungefähr lenken sie den Geist des Lesers in eine bestimmte Richtung. Es versteht sich von selbst, daß dieser völlige Verzicht auf geschlossene Form sich keineswegs bei allen Essays Emerson's findet (also gewiß nicht in den Representative Men und den English Traits), aber doch bei vielen, und um so häufiger, je älter Emerson wurde, so daß er doch als eine Eigenheit seines schriftstellerischen Wesens angesprochen werden kann. Daher begreift es sich auch, daß Emerson ziemlich gleichgiltig gegen Wiederholungen in seinen Vorträgen war, nachmals ist er es sogar bei seinen Druckwerken geworden, und wenn wir sie in den letzten Sammlungen von Essays nicht noch öfter antreffen, so ist darin gewiß eher ein Verdienst des hilfreichen Freundes J. E. Cabot zu loben als die Achtsamkeit des Verfassers.

Wer nun Emerson nicht kennt, mag leicht vorwurfsvoll fragen: ist das überhaupt noch ein Schriftsteller? Wenn man Jemand so nennen darf, der durch ernste, tiefe Geistesarbeit eine unerschöpfliche Fülle neuer Gedanken sich erworben hat, der nur schreibt, sobald er etwas sagen will, und dieß ausdrückt in einer Weise, die sein persönliches Eigentum ist, dann wäre es bitteres Unrecht, Emerson diesen Namen zu verweigern. Es gibt aber noch einen Einwand wider diese Behauptung, der rasch und leicht erhoben wird. Wie, sagt man, eine besondere Eigenart soll an Emerson zu erkennen sein, dessen Schriften von Citaten strotzen? Kein moderner Autor ist ihm darin zu vergleichen. Das muß ich an sich gelten lassen. Denn Oliver Wendell Holmes hat sich die Mühe genommen, die Citate in Emerson's prosaischen Werken durchzuzählen: ihre Summe beträgt 3393, die sich auf 868 verschiedene Personen

beziehen. Darunter werden 411 mehr als einmal erwähnt, 27 Namen finden sich 20 mal und öfters, sie gewähren zusammen ein Drittel aller Citate, an ihrer Spitze Shakspere, der 112 mal vorkommt. Die Liste der durch häufige Erwähnung ausgezeichneten ist für Emerson nicht uninteressant, sie umfaßt u. A. Plato, Plutarch, Homer, Sokrates, Aristoteles; Saadi, Hafiz; Montaigne, Dante, Michel Angelo, Napoleon; Chaucer, Bacon, Milton, Newton, Burke, Coleridge, Wordsworth, Daniel Webster; Swedenborg; Goethe (vielmals) und Luther, aus der hl. Schrift hingegen nur die Briefe des Apostel Paulus. Emerson legt seine Vorliebe für Citate ganz offen an den Tag, er spricht darüber in einem besonderen Essay und beruft sich darauf, daß uns das Beste der Gedanken bewußt und unbewußt von den Vorfahren angeerbt sei: ‚Altes und Neues bilden für uns Zettel und Einschlag jedes Augenblicks; wir haben keinen Faden, der nicht aus beiden gedreht wäre.‘ Ja, er war stolz auf seine Citate: ‚nächst dem Erfinder eines guten Spruches kommt, der ihn zuerst anführt.‘ Aber nicht stolz in dem Sinne, daß er damit hätte prunken und seine Gelehrsamkeit vor den Leuten auslegen wollen; solch kindische Eitelkeit lag ihm ferne. Er drückte damit eben nur das ganz richtige Bewußtsein aus, daß gut citieren auch eine Kunst ist: man muß schon sehr klug und einsichtsvoll sein, um aus einer Masse gelesener Bücher die anführbaren Stellen auszuwählen. Emerson citiert auf seine besondere persönliche Art, nicht ‚Goldkörner‘, abgeschliffene Sentenzen, vielmehr Sätze, die, was ihm und dem Autor gemeinsam ist, in glücklicher Form aussprechen. Emerson eignet sich die Anführungen völlig an, er braucht sie nicht als Schmuck, sondern als Gerät. Auch darin scheint mir die Weise der Predigt nicht zu verkennen.

Wollte Emerson auch durch die Citate nicht mit dem Umfange seiner Bücherkenntniß Staat machen, so zeigt sich

doch in ihnen eine weitausgebreitete Belesenheit. Da ist nun Eines für Emerson ungemein bezeichnend, die Willkür seiner Citationen. Er führt jeden Satz für sich an, ohne Rücksicht auf die anderen. Er beachtet nicht im mindesten das historische Verhältniß der beigebrachten Stellen: neben und vor modernen Schriftstellern stehen die alten, ohne daß der Essayist irgend auf den Abstand der Zeiten aufmerksam machte. Er verfährt dabei ganz ungeschichtlich, was nur ein Merkzeichen seiner Unwissenschaftlichkeit überhaupt bildet. Für ihn stehen alle die großen Männer, deren Gedanken und Meinungen er in sein eigenes Gewebe schlingt, auf einer Linie; die ganze Menschheit hinterläßt nur ein einziges weites Becken von Ideen, aus dem Emerson mit leichter Hand schöpft. Und das hängt mit den Hauptpunkten seiner Weltanschauung zusammen: so scharf er den Begriff der Entwicklung betont, der einzelne Mensch ist für ihn jederzeit zuerst eine geschlossene Persönlichkeit.

Dem Leser von Emerson's Schriften fällt gewiß auf, daß so häufig darin Bilder aus den Naturwissenschaften gebraucht werden, eine gewisse Vorliebe dafür wird sichtbar. In der That ist auch seine Bekanntschaft mit den Fortschritten der Naturforschung sehr ausgedehnt gewesen, teils aus Büchern, teils aus dem Verkehre mit Gelehrten (z. B. mit dem Zoologen Agassiz). Sachkundige meinen nun freilich, Emerson's Vergleiche stimmten nicht immer recht mit den Thatsachen; mag sein, daß er, der zu den exakten Naturwissenschaften gar kein inneres Verhältniß besaß, Manches falsch aufgefaßt hat, häufiger wird aber der Irrtum erst von der besseren Kenntniß nach Emerson wahrgenommen. Jedesfalls ist der bildliche Ausdruck in seinen Schriften nicht immer leicht zu verstehen, zwar wird das Abgebrauchte vermieden, aber das Seltsame oft weit hergeholt. So, wenn es in der berühmten Rede ‚The American Scholar‘ heißt: ‚Wer kann zweifeln, daß die Poesie wieder aufleben und uns in ein neues Zeitalter führen wird, gleich dem

Gestirn im Bilde der Harfe, das jetzt in unserem Zenith leuchtet, aber eines Tages, wie uns die Astronomen sagen, für Tausende von Jahren als Polarstern glänzen soll.' Ein andermal (Man the Reformer) sagt Emerson: ‚Wenn Jemand in dem Streben ermattet, das Wirken jedes Tages mit dem heiligen und geheimnißvollen Innern des Lebens zu verknüpfen, so stirbt er, als ob er sich von Wohlgerüchen ersticken ließe.' Solche Fälle werden aber doch weitaus an Zahl von denen überwogen, wo der Gedanke, den das Bild den Sinnen verdeutlichen soll, mit voller Klarheit und Schärfe aus dem Gleichniß springt, ja durch dieses so bestimmt sich dem Gedächtniß einprägt, daß er nicht mehr verloren geht. In dem Aufsatze ‚Nominalist and Realist' schreibt Emerson ungefähr: ‚Der Magnetismus allein, der Völker und Rassen an einem Pol um sich sammelt, verdient Achtung, die Menschen sind nur die Feilspäne. Darum thun wir Unrecht, wenn wir ein solches Teilchen aussondern und zu ihm sagen: ‚O du Eisenspänchen Nummer Eins! Wie fühl' ich mein Herz zu dir gezogen! Was besitzest du für wunderbare Kräfte! Wir sind dir nur eigen und nicht anderen mitteilbar.' Indeß wir so sprechen, wird der Magnet weggezogen, das Spänchen fällt in einen Haufen mit den übrigen, und wir können unsere Gaukelei mit dem jämmerlichen Abfall fortsetzen. Laßt uns nach den großen Allgemeinheiten streben, bekümmern wir uns um die Magnete, nicht aber um die Nähnadeln, die ihnen anschießen.' Am stärksten wirken die Bilder, welche Emerson seinen eigenen Beobachtungen des Naturlebens entnimmt; sein Blick für die Vorgänge und ihr Eigentümliches war ungemein weit, und er macht von seinen Funden den glücklichsten Gebrauch. In der ‚Lecture on the Times' stehen die Sätze: ‚Wie viele Menschen scheinen nicht ganz tauglich, die Idee zu vertreten, die sich in ihnen verkörpert! Hie und da trifft sich ein kühnerer Geist, eine Seele, möchte ich sagen, die sich

mehr hingibt, stärker von Gott belehrt und geleitet wird, dann allen übrigen weit vorandringt; viel über deren Verständniß hinaus kündigt sie, was sich bald allgemein erfüllen wird. So stehen wir am Ufer des Meeres, wenn die Flut herankommt: da steigt auf der Düne plötzlich eine Woge um vieles höher empor als irgend eine voraufgegangene, dann tritt sie zurück; für eine lange Weile erreicht keine folgende diesen Punkt, nach einiger Zeit aber schlägt die ganze See heran und weit darüberhin.'

Nur ein Mann, in dem ein Stück Dichter lebt, kann so schreiben. Und wirklich führt in Emerson's Werken gar oft der Dichter dem Schriftsteller die Feder. Einzelne seiner Essays hat man nicht uneben Gedichte in Prosa genannt, keiner von seinen Aufsätzen entbehrt solcher Abschnitte, die sich ohne besondere Mühe zu Versen umschmieden ließen, stellenweise erhebt sich die Rede sogar rhythmisch, und das erste Stück des Buches ‚Nature' ist ein herrlicher Hymnus trotz seiner reimlosen Ungebundenheit. Emerson ist aber auch selbst als Dichter aufgetreten. Seine Lyrik — nur zu dieser hat er sich bekannt — ist durchaus ernst und voll tiefen Gehaltes. Sie behandelt zum guten Teil dieselben Stoffe, welche die Essays vortragen, nur auf höherer Stufe, sozusagen, und in begeistertem Schwunge, zuweilen mystisch schwärmend. Die Sprache ist auch hier knapp, bestimmt, gesättigt, und die Durcharbeitung des Inhaltes für den Vers (zumeist ein Achtsilbner) und Reim macht die Sätze abgekantet, poliert. Die Bilder sind noch kühner, glühender die Farben des Ausdrucks. Durch dieß Alles werden die Gedichte ziemlich schwierig, sie vertragen nur langsames Lesen und scheinen mir noch weniger übersetzbar als die Prosastücke; ihre Schönheiten prägen sich jedoch dauernd dem Gedächtniß ein. Volkstümlich ist darunter vielleicht nur ein Lied geworden — Emerson nennt es ‚hymn' —, das gedichtet wurde zur Feier der Enthüllung des Denkmales für

das Gefecht von Concord. Die erste Strophe mit dem berühmten vierten Vers lautet:

By the rude bridge that arched the flood,
Their flag to April's breeze unfurled,
Here once the embattled farmers stood
And fired the shot heard round the world.

Eine Reihe von Stücken (Woodnotes, Monadnoc, The Humble-Bee) trägt den Frühlingsduft von Wald und Busch in sich, aber auch das feinste Naturbild wird in Emerson's Poesie an ein Ewiges geknüpft. Es dünkt mich ganz unzweifelhaft, daß für ihn die religiöse Dichtung älterer Zeit, das englische Kirchenlied, Milton, George Herbert, den er einmal den ‚herrlichen Psalmisten des siebzehnten Jahrhunderts' nennt, Marvell und insbesondere Wordsworth die Vorbilder abgaben: viele von Emerson's Versen klingen den ‚Lines on Tintern Abbey' und der ‚Excursion' nach. Oft fühlt man bei ihnen, als ob die drängende Flut der Gedanken über den Rand der engen Schale seiner Strophen hinausschwelle; wo die Zeilen sich breiter ausladen, entfalten sie sich zu ergreifender Wirkung. Wenigstens eins der schönsten Stücke, ‚Terminus', will ich versuchen, reimlos zu umschreiben: ‚Zeit ist es, alt zu werden, das Segel einzunehmen. Der Geist der Grenzen, der den Meeren ihre Küsten setzt, er kam zu mir auf seinem Schicksalsgange und sprach: ‚Nicht weiter! Nicht länger breite du die ehrgeizigen Zweige und Wurzeln deines Daseins aus. Deine Bildkraft scheidet, Nichts neues ersinnst du, zieh ein dein Firmament in deines Zeltes Raum. Nicht reicht deine Frist mehr für dieß und jenes, du mußt wählen. Spare die Kraft deines versiegenden Flusses, doch dankbar verehre den obersten Spender. Laß das Viele, halte Weniges fest, zur rechten Zeit füge dich deinen Grenzen und sänftige mit vorsichtigem Fuß deinen Fall. Eine kleine Weile noch magst du lächelnd planen und, weil dirs an neuen Keimen gebricht,

die ungefallene Frucht reifen lassen. Verwünsche, so es dich lüstet, deine Vorfahren, die schlecht wirtschafteten mit dem Feuer ihrer Kräfte, denn, als sie dir den Atem gaben, da säumten sie, mit der Spannung der Sehnen dich auszustatten, mit dem Marke deine Knochen. Sie hinterließen dir ein Erbe schwächlichen Blutes, das durch deine Adern ebbt, unbeständige Hitze, Unkraft, — so bist du taub und stumm geworden unter den Musen, unter den Gladiatoren steif und lahm.' — Wie der Vogel seine Flügel wendet gemäß dem Winde, so füge ich mich selbst dem Sturm der Zeit, bemanne das Steuer, reffe die Segel, gehorche der Stimme am Abend, der ich des morgens folgte: ,Demütig, treuen Glaubens, banne die Furcht, ungeschädigt treibe da vorwärts gerade aus; der Hafen, wol wert der mühevollen Fahrt, winket dir nahe, hin tragen die bezauberte Wogen.' —

Emerson dachte über seine Verse nicht hoch, er sagt einmal von ihnen, er habe sich nicht durch Selbsttäuschung in den Glauben hineingearbeitet, das sei wirkliche Poesie. Aber dieser Glaube hätte ihn nicht betrogen, Emerson war in der That ein Dichter, aber seine Ausdrucksweise war dann ebenso schwerflüssig und innerlich gehemmt, wie seine Rede stockend. Er hätte ,durch Druckwerk und Röhren pressen müssen', statt dessen wählte er jedoch die Verse für seine Gedanken nur aus einem gewissen Gefühl inneren Bezuges zwischen Gehalt und Form, der eigentliche echte Künstlertrieb, Wunsch und Bedürfniß zu gestalten, fehlten ihm. Deßhalb gibt es auch in seinen Gedichten fast überall einzelne Zeilen, die wie nüchternste Prosa klingen, während andererseits jedes Prosastück von ihm Sätze aufweist, die aus Dichtungen zu stammen scheinen. Da stört eines dem anderen die Wirkung, die Strophen machen dem Leser nicht warm, und Carlyle hatte somit Recht, wenn er schrieb: ,Eine große Ansicht vom Universum, allerwärts der Ton einer kraftvollen, wahrhaften

Seele: das verleiht, selbst unter dem Zwange des Reimes, eine Genugthuung, die der Mühe und des Kampfes wert ist. In Ihren Versen klingen die ewigen Melodien wie von weit her, da und dort, an mein Ohr. Aber wegen der Undurchsichtigkeit, die ihnen ursprünglich anhaftet, fallen diese Gedichte nicht auf mich wie das Strahlen eines Sommerregenbogens, wie Fluten von Sonnenlicht, sondern mit einem dünnen scharfen Glanz, der auf mich wirkt wie der Schimmer winterlicher Sterne. Ich wünschte, Sie würden konkreter und schrieben einfach und geradewegs in Prosa.' Was Carlyle vermißte, das ist eben die Wärme des geborenen Künstlers. Auch in Emerson's Gedichten entwickelt sich nichts, der Leser wird nicht in die Kreise von Ideen hineingezogen, wie sie eben in der Seele des Poeten aufsteigen, der Eifer des neu erwerbenden teilt sich ihm nicht mit, Alles ist schon klar, fest, abgeschlossen. Und das ist überhaupt Emerson's Art als Schriftsteller: seine Werke bilden sämmlich Äußerungen einer in sich gerundeten Einheit, sie beruhen von Anfang ab auf einer bestimmten Anschauung der Welt und Auffassung menschlicher Pflichten. Was daran lehrhaft ist, will Emerson aber nicht durch Beweis verdeutlichen, es soll wie durch Inspiration eingeflößt werden. Und ich komme darauf zurück: Zeit seines Lebens hat in Emerson der erste Beruf nachgewirkt, er ist Geistlicher und Prediger geblieben, auch wo sein Vortrag mit Religion anscheinend gar nichts gemein hat. —

Wie Emerson so hat werden können, darüber erstaunen wir nicht, wenn wir seinen Lebensgang überdenken, die Geistesmächte uns verständlich machen, unter deren Herrschaft er aufgewachsen ist, deren Einfluß die Schwingungen seiner Seele erregt hat, bis sie leise und stärker mitklangen. Vor allen anderen ist da der Puritanismus zu nennen. Die Calviner, welche vor den Zwangsmaßregeln und Verboten

des Erzbischofs Laud nach Amerika flüchteten, waren durchweg Männer aus dem besten Stoff, von reiner Gesinnung, begeistert für den Glauben, durch keinerlei Reizungen weltlichen Lohnes zu verlocken. Weil sie jeden Augenblick ihres Lebens in der Hand eines strengen Gottes sich wußten, bewegten sie sich so lange frei und mit unerschütterlichem Selbstvertrauen, als sie ihr Streben und Wünschen mit den Forderungen der Religion in Einklang fühlten, eben in dem sie auf den Begriff eines ungebundenen Willens endgiltig verzichteten. Die Sünde war ihr Todfeind, sie rechtzeitig in allen Verkleidungen zu erkennen, dann zu zergliedern, zu erklären, schien eine Hauptaufgabe der puritanischen Geistlichen. Sie haben deßhalb psychologische Untersuchungen mit einer Feinheit geführt, die noch heute bewundert zu werden verdient und in der Litteratur Neu-Englands bis auf die jüngste Zeit nachgewirkt hat. Im letzten Grunde ist ihnen die Sünde doch nur dieselbe innere Unsicherheit des Wesens, die auch Wolfram von Eschenbach als aller menschlichen Übel äußerste Ursache kennt: von ihr geht der Zwiespalt aus zwischen Gott und Menschen, der sich dann auf den Menschen selbst überträgt, Können und Wollen einander entgegengesetzt und somit alle Kräfte lähmt, auflöst, vernichtet. Frühzeitig gelangen deßhalb die Puritaner dazu, eine feste Haltung des Wesens, einen, geschlossen auf sich selbst, das heißt im Vertrauen auf Gott, beruhenden Charakter als das köstlichste Geschenk der Vorsehung zu preisen und aus allem Vermögen dafür zu sorgen, daß diese Gabe ihren Kindern und Nachfahren erhalten bleibe. Weil aber ein solches sündenfreies Gleichgewicht der Seele um so besser errungen werden konnte, je schärfere Einsicht in die Pflichten des Menschen gegen Gott und in sein Verhältniß zur Welt gegeben war, so legten diese alten Nonconformisten der Bildung an sich einen ungemein hohen Wert bei. Zeichnet

die Schätzung des Gebildeten die Protestanten überall aus, so war sie in Neu-England insbesondere bedeutend: daher die Bemühung, gelehrte Söhne zu erziehen, Schulen, Universitäten, Bibliotheken zu stiften, damit das Land niemals seiner Blüte, nämlich einer durch Bildung hochstehenden Predigerschaft, entbehre. So sehr das Leben des Tages, seine Gefahren, Wildniß und Feinde, der rauhe Boden, das harte Klima, die ganze Willenskraft der Ansiedler in den nordöstlichen Kolonien aufriefen und so ein strenges, zuweilen verdüstertes, in Entsagung und Sparsamkeit erwachsendes Geschlecht heranzogen, die geistigen Interessen standen ihnen allzeit im Vordergrunde, und man kann sich heute noch mit Erstaunen und Rührung davon überzeugen, wie viele Bücher und Pamphlete, Sermone und Traktate, in dem dürftigen Neu-England bis an den Beginn unseres Jahrhunderts gedruckt worden sind. Und noch weiter: Bildung und Sittlichkeit fielen in Eins; brauchte man jene, um die Sünde zu erforschen, so hielt man sie durch diese sich ernstlich vom Leibe, mit rücksichtsloser Schärfe wurde die Zucht an Kindern und Eltern geübt. Es fehlt diesem hellen Bilde nicht an dunklem Hintergrunde: Unduldsamkeit, Fanatismus, selbstgerechte grausame Härte gegen Andere, Heuchelei und die bequeme Gottseligkeit der Auserwählten werfen tiefe Schatten. Aber die Generationen englischer Calvinisten des 17. und 18. Jahrhunderts waren doch im ganzen von seltener Tüchtigkeit, für sie zeugt ihr großes Werk, die Urbarmachung des amerikanischen Nordostens, der noch jetzt ein Vorland der Union bildet, der alte feste Kern, ausgezeichnet durch Bildung und Gesittung, keineswegs mit den schnell reich gewordenen Emporkömmlingen zu vergleichen, die meistens den mittleren und westlichen Staaten entstammen, ihre schlechten Manieren auf den Vergnügungsplätzen Europas zur Schau stellen oder daheim in jenen Übertreibungen eines hochfahrenden Patrio-

tismus sich ergehen, die ein rechtes Zeichen der Unreife ausmachen. Will man sich die geistige Kraft der Besten jener Zeit in einer Persönlichkeit vorstellen, so denke man an Jonathan Edwards, der fast hundert Jahre vor Emerson in Connecticut geboren wurde. Er war ein zweiter wissenschaftlicher Begründer, der wirkungsvollste Verteidiger des Calvinismus, er vertiefte sich in feine und weitreichende Spekulationen, er übernahm es, Berkeley's Vergeistigung des Universums auszudenken, und bei alledem hat derselbe Mann es zu wege gebracht, den einfachsten Erscheinungen der Natur liebevoll eindringliche und umsichtige Betrachtung zu widmen, an Richardson's Romanen sich zu erfreuen und eine englische Prosa von einer Durchsichtigkeit und Präzision auszufeilen, die ihres gleichen sucht. Wenn Einer, so war Edwards ein glänzender beredter Vorbote des Transscendentalismus und Emerson's. Nun ist ja freilich der Glaube der Unitarier, in dem die Emersons aufwuchsen, ein sehr abgeschwächtes Nachbild jenes starrnackigen Calvinismus: von dem engsten persönlichen Verhältniß zwischen Gott und den Seinen ist nicht viel anders denn eine zarte Gotteskindschaft übrig geblieben, die positiven Glaubenssätze mit ihren scharfen Kanten sind abgeschliffen, die Rauheit der göttlichen Forderungen an das Leben hat sich duldsam und nachsichtig erweicht; aber in der Hauptsache ist auch die unitarische Kirche Neu-Englands ein christliches Gemeinwesen von ernster Haltung und Selbstzucht, aufs rühmenswerteste bestrebt, die Materie der Welt durch den Geist zu überwinden, sie zu genießen, ohne ihr dienstbar zu werden.

Und dieser Summe von Einwirkungen, der aus der puritanischen Vergangenheit die Söhne Neu-Englands im Anfange unseres Jahrhunderts hingegeben waren, ist noch ein anderes gewichtiges Moment beizufügen: der Zusammenhang mit dem Lande selbst, die amerikanische Abkunft. An und für

sich begreift es sich leicht, um wie viel näher der Mensch mit dem Boden verwächst, den er aus eigener Kraft erwerben, rodend und schützend bebauen muß. Dieses Gefühl war in Massachusetts um die Wende des 19. Jahrhunderts gewiß noch nicht erstorben, es war vielmehr noch sehr gefördert worden. Die Kriege wider die Franzosen und die mit ihnen verbündeten Indianer hatten das Selbstbewußtsein der Ansiedler gekräftigt und sie auf einander stärker angewiesen. Im höchsten Grade forderte dieß von ihnen der Unabhängigkeitskrieg. Zum ersten male sahen die Kolonisten sich als eine staatliche Besonderheit dem Mutterlande Neu-Englands entgegengestellt, die lange Dauer des Kampfes, die dargebrachten Opfer, der schließlich siegreiche Ausgang, sie legten den festesten Grund für ein rasch sich entwickelndes Nationalgefühl. Auf Schritt und Tritt ward der geschichtslose Amerikaner an seine Verbindlichkeit gegen das alte Europa gemahnt, an die Pflicht des Dankes für alle überkommenen Gaben der Kultur; Nichts drückt lästiger als solche Bande, und erwägen wir, daß der zweite Krieg der Union mit England 1812—1814 durch General Jackson's wunderbare Siege beendet wurde, so wissen wir auch, welche Schwellung nationalen Empfindens Emerson's Jugend emportrug. Noch gelten wir Nichts im Wettkampfe mit den alten Kulturvölkern, mochten die Ankömmlinge des neuen Jahrhunderts denken, aber wir sind freie Männer, haben unsere Kraft auf den Schlachtfeldern erprobt, weßhalb soll es uns schlechter gelingen, wenn wir in Bildung und Litteratur nach der Palme streben? Wir müssen Etwas schaffen, das unser Eigen ist, etwas für sich Stehendes, Unabhängiges, Amerikanisches. Die politischen Redner, Allen voran Daniel Webster, schürten dieses nicht unedle Feuer in der Brust der Jünglinge. Emerson's ‚The american Scholar' ist der erste volle Einklang der frischen Stimmen, und wie wohl überlegt und

durchgedacht die Gründe des Volksgefühles sind, zeigt James Russell Lowell's ausgezeichnete Studie: ,On a certain condescension in Foreigners.'

Ohne Hilfe von dem jenseitigen Europa vermochten die jungen Amerikaner nun freilich fürs erste nicht auszukommen. Da war es ihnen denn angenehm, daß sich anderswoher als von dem zur Zeit noch wenig geliebten England eine fördernde Hand bot, nämlich von Deutschland. Allerdings nicht ohne englische Mittelsleute. Coleridge hatte gewagt, deutsche Litteratur, und hauptsächlich deutsche Philosophie als Apostel in England zu verkündigen, seine eigene Lehre umschrieb ja nur, was er von den Deutschen gelernt hatte. Mag er wol nicht immer mit der rechten Lauterkeit, vielleicht auch nicht mit dem besten Geschick thätig gewesen sein, ihm ist es doch vor Allem zu danken, daß Deutschlands klassische Litteratur in England bekannt und studiert wurde, daß Lessing und Herder, Schiller und Goethe, nicht leere tote Namen blieben. In ganz anderer Weise, das tiefste Gewissen der Nation aufwühlend, hat nachmals Thomas Carlyle gewirkt. Die kanonische Entwickelungsreihe deutscher Philosophie von Kant bis Schelling ist durch Coleridge zuerst der Kenntniß gebildeter Engländer einverleibt worden. Und in Amerika bewährten die Schriften von Coleridge geradezu zauberische Kraft. Die englischen Übersetzungen und Auszüge deutscher Philosophen wurden auf die Anregungen durch Coleridge und Thomas de Quincey hin von den jungen Theologen Neu-Englands eifrigst studiert. Da war mehr als Berkeley, da war mehr inneres Genügen und Abschließen als bei Locke und Hume, mehr Religion als bei Shaftesbury, eine scheinbar unendliche Tiefe, eine Weite des Horizontes, eine Höhe metaphysischer Wölbungen, unter denen sämmtliche Kirchen der Erde bequem Raum hatten, ja sich klein und unansehnlich ausnahmen. Kant übte die schärfste

Kritik an aller philosophischen Überlieferung und rettete doch vollständig das spiritualistische Wesen der Weltbetrachtung; wie leicht mochte ein Unitarier sich mit ihm vertragen! In Fichte entzückte die Energie eines gewaltigen Charakters, der sich nicht scheute, das Centrum der Welt in die eigene Brust des Menschen zu verlegen, dessen machtvolle Reden, von dem Kultus der Persönlichkeit gesättigt, doch der Begeisterung eines erwachenden jungen Volkes Flammenworte liehen. Hegel's geniale Konstruktionen befriedigten das logische Bedürfniß ebenso wie die ästhetischen Neigungen, Schelling erschloß die Pforten einer zum Mystischen neigenden Spekulation, durch die man nach Belieben zu den unendlichen Höhen des Pantheismus oder in die dämmerigen Thäler des Bekenntnißglaubens schreiten konnte. Nicht eine Richtung der liberalen Theologie Amerikas gab es, die bei diesen deutschen Philosophen nicht ihre Zweifel gelöst, ihre Sehnsucht erfüllt fand. Bei alledem plagte man sich auch gar nicht so sehr. Denn nur die allerwenigsten amerikanischen Anhänger deutscher Philosophie haben die bändereichen Werke ihrer Lehrer aus erster Hand studiert, sich durch die Mühsal der schwierigen Sprache und schwierigeren Gedankenarbeit mitforschend zu den Zielen durchgerungen, überall vermittelten bequeme englische Hilfsbücher, und man durfte die reifen Früchte deutschen Denkens genießen, ohne die Last und Hitze des Tages mit getragen zu haben. Das erklärt die Raschheit der Aneignung bei den jungen Amerikanern, macht es aber auch verständlich, daß die übrig gebliebenen Schwierigkeiten und Rätsel ihnen gar nicht klar zum Bewußtsein kamen: in Sprüngen durcheilten sie den ungeheuren Gedankenplan, und hatten doch so wenig ihre Studien vertieft, daß es ihnen am Ende gleich galt, ob sie beim Ausgange Kant oder Swedenborg an der Hand hielten; der Meister der Kritik und der verschwommene Fortsetzer neoplatonischer Mystik waren ihnen einer so viel wert als

der andere. Für diese aufblühende Generation von Amerikanern war eben Alles neu, was ihnen aus Deutschland zukam. Besonders spürten sie mit richtigem Gefühle in den romantischen Naturforschern oder naturwissenschaftlich gefärbten Philosophen der Romantiker, in Steffens, in Schelling, den Atem einer Jugend, der auch sie sich freuten. Die vage Natursymbolik der romantischen Schule gewann sich die wärmsten Freunde, sie hat sich freilich allgemach in das so viel wertvollere und klarere Gefühl eines endlosen Zusammenhanges der organischen Natur umgesetzt. Und welche Fülle von Anregung und Erhebung war bei Herder und Schleiermacher einzuheimsen!

Beide haben die Fortbildung des linken Flügels der amerikanischen Unitarier entscheidend beeinflußt. Der eine, indem er neben seiner historischen Erfassung der hl. Schrift doch noch ihren Charakter als Offenbarung zu wahren wußte; der andere, weil er eine christliche Lebensführung lehrte, bei der von der Christlichkeit nicht allzu viel unbequemes mehr erübrigte: für diese, an sich gewiß lautere und edle Sittlichkeit war das Christentum nicht mehr die von Innen heraus treibende Kraft, sondern nur ein feiner Schimmer, der über den dunklen Wegen leuchtete.

Gesellen wir all diesen Einflüssen, die auf Emerson's Jugend wirkten, noch die persönlichen Bedingungen seines Lebens hinzu: den trefflichen warmherzigen Vater, die opferwillige Mutter, Tante Mary Moody Emerson, deren Züge er uns selbst umrissen hat, wie sie, tief religiös und doch für ihre etwas starren Ideale begeistert, das Streben des Neffen beständig aufstachelte, dann die klassische Bildung der Schule, die theologischen Lehrer der Harvard University, so wird, glaube ich, uns nichts wesentliches mehr an dem Bilde der Voraussetzungen fehlen, aus denen die Lebensarbeit Ralph Waldo Emerson's emporgestiegen ist.

Wie sieht sie denn nun aber aus, diese Lebensarbeit? Wie verstehen sich aus dem Wortlaute von Emerson's Schriften die zauberhaften Wirkungen, die von ihnen auf seine Zeitgenossen ausgiengen, deren Banne wir heute noch unterworfen sind, die ein nicht hoch genug einzuschätzendes Element des amerikanischen Geisteslebens unserer Zeit ausmachen? Diese Frage ist sehr schwierig zu beantworten. Zuvörderst nämlich, weil Emerson's Aufsätzen, wie schon hervorgehoben wurde, der feste logische Zusammenhang mangelt. Dieses Gebrechen — wir nennen es so — hindert uns, ein System Emerson's herzustellen. Das ist nicht einmal in dem beschränkten Sinne möglich, wenn wir etwa seine Werke selbst unter Gruppen verschiedenen Inhaltes ausschreiben wollten; wir vermöchten doch niemals die Äußerungen dieses Autors über ein Problem abgerundet zu verbinden. In Emerson ist aber die Persönlichkeit durchaus die Hauptsache, er gleicht jener Krystallsäule auf der ‚Minneburg‘ des altdeutschen Gedichtes, die in weiter offener Halle sich langsam dreht und in deren spiegelnden Flächen Alles sich abbildet, was im fernsten Umkreis geschieht oder sichtbar wird. So nimmt Emerson die Gemälde der Welt in sich auf, und wie er sie wiedergibt in seiner eigentümlichen Farbe und Beleuchtung, das ist eben das Geheimniß seiner Optik. Sollte es also gar nicht angehen, Emerson's Hauptansichten über die Grundfragen des heutigen Menschenlebens darzustellen? Doch: entweder durch Aufsammlung von losen Citaten aus seinen Werken, ‚Lichtstrahlen‘, wie man das zu heißen pflegt; die Eigenheit seiner Schriftstellerei erleichtert das sogar, und wir heben mit Vergnügen von amerikanischen Blockkalendern Tag für Tag ein Blatt ab, das einen guten Spruch Emerson's zur Weihe trägt. Das gibt dann freilich Alles Strahlen, die erst aus ihrer Wirkung in der Ferne gefaßt werden und auf den Mittelpunkt seines Wesens zurückzuführen sind. Solches zu versuchen, kann hier nicht die Auf-

gabe sein. Es muß uns genügen, in einer Gestalt, die freilich bereits durch das Medium des Bearbeiters gegangen ist, nur die großen derben Linien von Emerson's Weltanschauung zu überblicken. Unschwer könnten einzelne Sätze dieser Überschau durch Citate von Emerson's Worten widerlegt oder abgeändert werden; in den Grundzügen wird, so vertraue ich, die Auffassung seiner Ansichten, die sich mir bei immer wiederholtem Lesen eingeprägt hat, nicht viel Falsches enthalten.

Am kürzesten brauchen wir bei seinen Meinungen von Gott zu verweilen. Er spricht sich nirgends deutlich über seine Vorstellungen aus. Die Prädikate, welche er verwendet, sind alle von Andacht und Ehrfurcht eingegeben, doch steht es außer Zweifel, daß für Emerson Gott mehr eine Idee als eine Person ist, daß er mehr das oberste Gesetz des Weltenlaufes in ihm verehrt als eine in der Geschichte der Menschen kund gegebene Willenskraft. Theismus könnte man diese weitgriffige Religion nennen. Jedesfalls hat sie auf seine übrigen Anschauungen nicht abgefärbt, so daß man Katholik oder Protestant sein oder sonstwoher kommen mag und doch ihm aufrichtige Teilnahme entgegenbringen kann. Der Glaube eines bestimmten Bekenntnisses ist in Emerson's religiösen Sätzen nicht zu spüren, Jesus (den er nach Holmes' Zählung 54 mal erwähnt) gilt ihm als ein geschichtlicher Mensch, als ein Heiliger, ein Seher, ein bewundernswerter Reformator, auf dessen Lehre das Christentum sich aufbaut, das eine segensvolle Umgestaltung der klassischen Welten bewirkte. Überall gibt es bei Emerson religiöse Stimmungen, nirgend spricht er ohne sie, er fühlt sich von ihnen gehoben und begeistert: zur Religion im überlieferten Sinne wird man sie schwerlich zusammenpressen können.

Die Natur ist für Emerson Gottes Werk. Sie hat in ihrer Gliederung selbständigen Wert, aber wesentlich besteht sie doch nur in Bezug auf den Menschen. Sie drückt Ver-

körperungen menschlicher Ideen aus, ihre Schöpfungen beleben durch das Beispiel die menschliche Phantasie, sie beherrschen seine Sprache. Eigentlich stellt sie nur Symbole für den Menschen dar. Fließt diese Anschauung zuletzt aus einem gedämpften Calvinismus, so zeigt sich dabei der Einfluß Berkeley's, aber auch der romantischen Naturwissenschaft und in gewissen verzückten Worten der Swedenborg's. Dieser Mystik gegenüber erquickt die offene sachliche Art, mit der Emerson die Natur beobachtet und ihren kleinsten Vorgängen sich hingibt. Durch das Universum waltet organisches Leben, in Stufen entwickelt sich die eine Kraft. Die erste Ausgabe des Buches ‚Nature' enthielt ein Motto aus Plotin, an dessen Stelle sind in den späteren sechs Verse ungefähr folgenden Inhaltes gerückt worden: ‚Eine zarte Kette zahlloser Ringe verknüpft in der Welt das Nächste mit dem Entferntesten; Vordeutungen liest das Auge, wohin es blickt, alle Sprachen redet die Rose; und der Wurm, indem er darnach strebt, ein Mensch zu werden, steigt auf durch alle Windungen der Gestalten.' Man hat diese Zeilen oft als Beweis dafür citiert, daß Emerson die Theorie Darwin's von der Entstehung der Arten und der Abstammung des Menschen zehn und zwanzig Jahre früher intuitiv vorweg genommen habe. Andere meinten wieder, Lamarck's ‚Spuren der Schöpfung' (1844) hätten Emerson auf diese Gedanken gebracht. Allein, sie erklären sich sehr wohl aus Emerson's Bildung und hängen so genau mit seinen anderen Ansichten über Natur und Mensch zusammen, die er um die Mitte der 30er Jahre äußerte, daß sie ihm gewiß belassen werden müssen. Emerson's intimes Studium der lebenden Natur hat nach allen Seiten hin Beobachter angeregt. Bei seinen Landsleuten und in England traf er damit auf fruchtbaren und wohlbereiteten Boden. Denn ein Volk, das heute noch Isaak Walton's Naturbeschreibungen im ‚Complete Angler' als klassische Schrift liest, White's

‚Natural History of Selborn‘ als Meisterwerk liebt, das bringt, wie wir es sehen, stets und an allen Orten Menschen hervor, die das Leben von Thier und Pflanze geduldig, mit stiller Freude und scharfem Auge schauen und zu verstehen trachten. Daß aber auch die strenge Fachforschung in den Naturwissenschaften durch Emerson's Schriften sich unterstützt und angeeifert finden kann, lehrt das Beispiel des großen Physikers John Tyndall, der 1873 öffentlich sagte: ‚Ich lernte Emerson zuerst kennen, als ich vor langen Jahren in einem Buchladen ein Exemplar seiner Schrift ‚Nature‘ auffand. Ich las es mit solchem Entzücken, und habe nie aufgehört es zu lesen, daß Emerson, wenn irgend Jemand, meinem Geiste den Anstoß zur Forschung gegeben hat. Was ich geleistet habe, danke ich ihm.‘

Die Geschichte der Menschen auf der Erde ist für Emerson nur ein Teil des Naturlebens überhaupt. Sie bewegt sich in stetem Fortschritte nach aufwärts. Es besteht ein nirgend unterbrochener Zusammenhang zwischen den unabsehbar auf einander folgenden Reihen der Menschengeschlechter, eines arbeitet und schafft für das andere nächste, jeder neue Handgriff, jede Erfindung, jeder Gedanke kommen den Nachfolgern zu gute: sie alle haben gewirkt, damit du leben kannst. Wer wird sich dabei nicht der schönen Worte erinnern, mit denen der Professor in Gustav Freytag's ‚Verlorener Handschrift‘ dem Landwirte die Bedeutung der Geschichte für das Leben erklärt? Emerson ist von einem unverwüstlichen Optimismus beseelt, alles Heutige, so schadhaft es sein mag — und er verschließt sein Auge nicht vor den Mängeln — kündet uns die bessere Zukunft. Emerson hat wenig Sinn für das Studium der Geschichte als exakter Wissenschaft, für den romantischen Reiz der alten Überlieferungen, für die genaue Kenntniß der Vorgänge, der Massenbewegungen und ihrer Gesetze. Die großen Menschen bestimmen ihm die Geschicke der Völker, sie sind die Heroen,

aber er will sie gar nicht historisch begreifen, er liest ihre Thaten und Reden im Plutarch mit naiver Freude an ihren Anekdoten. In diesen führenden Männern gibt sich ihm der Geist der Geschichte kund, das einzige große Gesetz der Entwicklung bringt sie hervor. Bei diesen Dingen ist Emerson wol durch Thomas Carlyle beeinflußt worden, von dem er sonst so weit absteht. Denn Carlyle ist zwar auch im letzten Ende Optimist wie sein amerikanischer Freund, er geht aber von einer Verdammung der Gegenwart aus, die er sozial reformieren will: kein Umsturz ist ihm dafür zu gewaltsam. Alles Wirken des Schriftstellers, so hoch er ihn auch schätzt, verlegt Carlyle in die Anregung von Thun und Handeln, auf praktische Zwecke gewendet. Auch Emerson will auf die Menschen wirken, aber nur, indem er ihre gesammte Stimmung hebt, nicht indem er sie nach gewissen Richtungen treibt. Darum packt auch Carlyle seine geschichtlichen Helden ganz anders an als Emerson, er rastet nicht, bis er dem wüsten Material, den Massen der Tradition, den Lebensfunken abgerungen hat, bis der Mann, sei es Mirabeau, Cromwell oder Friedrich der Große, mit der ganzen Wucht seines Wesens vor ihn hintritt, atmend, greifbar. Emerson betrachtet in seinen Representative Men, die er ohne Carlyle wol nicht geschrieben hätte, die Helden nur als Typen menschlicher Leistungen, er hebt sie gerade aus der Fülle ihres historischen Lebens ins Abstrakte empor, er faßt ihren Gehalt in Ideen zusammen, mit deren Glorie er seine Zeitgenossen erleuchten will. Carlyle spricht einmal gut über seine Beziehung zu Emerson, er vergleicht ihn und sich zwei Felsmassen, deren Häupter sich weit von einander entfernt aus verschiedenen Gebirgsketten erhoben haben: ganz unten in der Tiefe, in den Grundschichten, aus denen sie einst emporwuchsen, da hängen sie in ewiger Lagerung zusammen; ‚sie ergänzen sich‘, sagte Thoreau von ihnen.

Daß der Staat für Emerson niemals Selbstzweck sein kann, läßt sich wol denken. Sein Begriff davon wird ziemlich stark durch Plato beeinflußt: weise Männer zu erzielen ist die Aufgabe. Neben diesem Ideal verwertet Emerson aber auch eine sehr kluge Einsicht in eine Menge Erfahrungen des Lebens. Ihm scheint die Republik nicht die beste Staatsform an sich, nur die für Amerikaner passendste. Es ist ihm ganz klar, daß Verschiedenheiten des Besitzes sich auch politisch ausdrücken wollen, er hält das sogar für möglich, nur innerhalb gewisser Grenzen, die jedem Bürger die elementaren Rechte zugestehen, z. B. das zu wählen. Er ist keineswegs für das politische Leben Amerikas begeistert, zu deutlich sieht er die Schwächen der führenden Staatsmänner (es waren die jämmerlichen Zeiten des mexikanischen Krieges und die Demütigung des Nordens der Union durch die Sklavenhalter der Südstaaten), die er mit Waldaffen vergleicht, die nichts haben als einen Greifschwanz: sie müssen entweder klettern oder kriechen. Das Parteienwesen dünkt ihn widerwärtig und unfruchtbar. Der persönlichen Kraft gesteht er ihre Geltung zu, auch wenn sie nur in Cents sich verkörpert, die so und so viel Brot, Wärme, Kleidung darstellen. Seine Ehrfurcht vor den Gesetzen ist sehr beschränkt, sie sind ihm nur der Ausdruck augenblicklicher Bedürfnisse und müssen mit diesen zugleich wechseln. Unsere Staatskunst steht nicht auf der Höhe des Tages, wie wir uns einbilden, sondern erst in der Morgenfrühe. Der Charakter ist in der Politik noch gar nicht zum rechten Einfluß gelangt, je mehr man ihm Wert zuspricht, desto höher steht die politische Weisheit. Übrigens vermag Emerson eben so wenig wie sein Freund Thoreau einzusehen, weßhalb nicht dieselbe Sittlichkeit den Staat regieren soll, die in jedem einzelnen Menschen waltet. — Emerson hat es stets für seine Pflicht gehalten, an dem Staatsleben Anteil zu nehmen und seine Meinung zu sagen.

Er hat an den Präsidenten Martin van Buren, den geriebenen, gewissenlosen Politiker, einen Brief geschrieben, in dem er die Rechte der Indianer vertrat; er hat sich gegen die Sklaverei mit Lloyd Garrison eingesetzt zu einer Zeit, da das in Massachusetts lebensgefährlich war; er ist für John Brown, der 1859 bei Harpers Ferry seinen Privatkrieg wider die Sklavenstaaten eröffnete, eingetreten, bevor man ihn verurteilte, und hat während des Bürgerkrieges unentwegt auf der Seite Abraham Lincoln's gestanden, des großen und weisen Präsidenten, den er früher als die meisten Anderen in seinem wahren Werte zu würdigen wußte. Er hat auch dort mit Hand angelegt, wo er meinte, daß soziale Übel gebessert werden könnten, und den Versuch einer Gesellschaft seiner Freunde, in Brook Farm 1841 ein durch eigene Arbeit sich erhaltendes Gemeinwesen zu begründen, mit seiner Teilnahme begleitet. Emerson war überhaupt dafür eingenommen, daß jeder Mensch sich möglichst unabhängig stelle. Darum hat er sogar selbst durch eine Zeit lang versucht, Handarbeit zu treiben, seinen Garten zu bebauen, und hat das erst aufgegeben, als er sein Ungeschick nicht überwinden konnte. In der körperlichen Arbeit sah er ein wohlthätiges Gegengewicht zur geistigen, die einfachsten Verrichtungen bei Acker und Haus hatten für ihn etwas ehrwürdiges, schützten vor Verweichlichung durch Überkultur und setzten den Menschen in den ihm so segensvollen direkten Verkehr mit der Natur.

Mittelpunkt und Ziel aller Bestrebungen Emerson's war die Persönlichkeit, der Charakter. Seine ganze Wirksamkeit ist ethisch, aber durchaus nicht durch die einfache und bequeme Lehre, den Spruch, die überlegene Weisheit. Im Gegenteil, er gibt fast nirgends unmittelbare Anweisung, er ermahnt nicht, er lehnt das geradezu ab, wie Vischer's ‚Auch Einer' denkt er: ‚das Moralische versteht sich immer von selbst.'

Aber eben, weil er sittliche Grundlagen, sittliche Haltung schlechtweg bei Jedem voraussetzt, bedient er sich des wirksamsten Hebels in seinem Lebenswerke der Menschenerziehung: er bringt seinem Hörer und Leser Achtung vor sich selbst bei. Mit den ersten Worten schon irgend eines Vortrages hebt er das Publikum auf eine höhere Stufe, faßt sie als bessere, feinere Menschen, denn sie in der Gemeinheit des alltäglichen Lebens sich fühlen; das spannt ihre Kraft und sie gelangen dann wirklich in den Stand, jenes Mehr zu leisten, das er von ihnen verlangt. Jedem weist er die höchsten Ziele an, zu denen er sich selbst bilden und erziehen muß. Die Sittlichkeit, Reife, Einheit des Charakters ist für alle Menschen der letzte Merkpunkt, auf den ihre verschiedensten Wege hinlenken müssen. Jeder hat sein eigenes Schicksal in die Hand zu nehmen, trägt für sich die Verantwortung und hat die Pflicht, das Beste aus sich zu machen, was Anlagen und Umstände verstatten. Dazu ist ununterbrochene Arbeit nötig: ein arbeitsloser Mensch steht niedriger als das Thier, taugt nichts und verdient nicht, daß die Herrlichkeit der Welt für ihn sich entfalte. Denn die Welt ist schön, sie selbst erzieht den Menschen, wie sie täglich frisch, unberührt, rein, im Morgenlichte vor ihm emporsteigt. Der Mensch darf sich als ihr Herr fühlen, Jeder kann es, aber mit geziemender Demut als ein selbständiges Teilchen des einen Ganzen. Emerson macht die Menschen nicht hochmütig, er stellt die größten Forderungen an sie und, während er ihnen den weiten Abstand vom Ziele sichtbar werden läßt, befeuert er zugleich ihren Mut, darnach zu streben. Alle Verhältnisse der Welt dürfen nur von dem einen Gesichtspunkte der Selbstkultur aus angeschaut und beurteilt werden: ‚Leicht ist es, in der Welt zu leben gemäß der Meinung der Welt; leicht ist es, in der Einsamkeit nach unserem eigenen Sinne zu leben; aber der rechte Mann ist der, welcher in der Mitte des

Menschengewühles mit freiem inneren Gleichgewicht die Unabhängigkeit des Einsamen sich bewahrt.' — ‚Zeit und Raum sind nur physiologische Farben, welche das Auge hervorbringt, die Seele jedoch ist das Licht; wo es herrscht, ist Tag, wo es fehlt, ist Nacht; die Geschichte der Menschen wird willkürlich und ungerecht, sobald sie mehr sein will als eine Rechtfertigung und ein Gleichniß für unser eigenes Sein und Werden.'

Die Höhe, auf die Emerson den Menschen stellt, hat etwas nervenstärkendes, da atmet man die reinste Luft, genießt den weitesten Ausblick. Seiner Weltansicht fehlt es nicht an Einseitigkeit, ihr größter Mangel ist die geringe Schätzung der Kunst. Für diese besitzt Emerson eigentlich kein tieferes Verständniß: die schöne Form an sich gilt ihm nichts und wirkt nicht auf ihn, er beurteilt Gemälde und Statuen dilettantisch nur nach dem Inhalt der Darstellung. Da äußert er die wunderlichsten Meinungen: er hält eine Kunst für möglich ohne Erziehung zur Kunst; er ist Puritaner genug, um es Shakspere übel zu nehmen, daß er Schauspieler war; er kennt Lessing's ‚Laokoon' nicht und findet in Goethe's ‚Faust' priapeische Geilheit; er hat keine wirkliche Einsicht in die alten Zustände der Kultur und irrt daher oftmals in der Auffassung von Zuständen der Gegenwart. Das sind aber Alles zusammen nicht bedeutende Gebrechen, die uns das schöne Bild dieses edlen Weisen nicht stören. Denn er beeinflußt uns nicht durch Einzelheiten, nicht Kenntniß lernen wir von ihm, seine hohe Gesammtanschauung des Lebens und seiner Pflichten teilt sich uns mit, sie löst gehobene Stimmungen in uns aus, sie bessert uns, indem sie uns zeigt, wie fähig wir des Besseren sind. Emerson's Schriften bewähren sich als ein reinigendes, heilendes Bad, sie waschen die klägliche, feige Selbstsucht aus unserem siechen Leibe, sie stählen uns für alle Zukunft,

im Leben jedes Menschen, der sie auf sich hat unbefangen wirken lassen, machen sie Epoche: wo und wie immer seine Existenz ihm thätig zu sein gebietet, sie befähigen ihn, seine Aufgabe höher zu nehmen, treuer zu erfüllen und dadurch glücklicher zu werden. Emerson's Optimismus ist in der That eine Heilsbotschaft, welche der müden versinkenden Menschheit (wie in Bunyan's ‚Pilgerfahrt‘) aus dem Sumpfe der Verzweiflung die rettenden Pfade weist und sie emporleitet.

Die Emerson kannten, haben diesen Einfluß seiner Werke als den seiner Persönlichkeit empfunden. Carlyle schreibt an ihn über den tiefsinnigen Aufsatz ‚The Over-Soul‘: ‚Wie Sie vorschreiten auf das Ideal, das Vollkommene, das Allgemeine und Ewige in diesem unsern Leben, und so wenig sich um die furchtbare Menge von Reibung und widerspenstigen Hindernissen bekümmern, die allenthalben sich häufen!‘ Und später sagt er von ihm: ‚Hie und da kommt ein Brief von ihm, und mitten im Rauch und Nebel dieser Welt ist mir dann zu Mute, als ob durch ein Fenster das Blau des Himmels zu mir hereinblickte.‘ Und Vater Taylor, der berühmte Methodistenprediger für Seeleute, urteilte über ihn: ‚Mr. Emerson ist einer der besten Menschen, die Gott je geschaffen hat — er muß wol in den Himmel kommen, wenn er stirbt, denn falls er die Hölle beträte, wüßte der Teufel nichts mit ihm anzufangen.‘ Treffend äußerte sich einmal Harriet Martineau über das Magische von Emerson's Einfluß: ‚Er ist ein Mann so sui generis, daß ich mich nicht wundere, wenn er mißverstanden wird, so lange man ihn nicht kennt. Seine Einwirkung ist nicht leicht zu bemessen. Es ist eine edle Art und eine Klarheit und Lauterkeit in seinem Wesen, welche die Menschen in ihrem tiefsten Innern bewegt, ohne daß sie sagen könnten, weßhalb. Die Logiker triumphieren beständig über ihn, aber der Triumph

hilft ihnen nichts. Er erobert die Geister so gut wie die Herzen allerorts, wohin er sich begibt, und ohne daß er Jemandes Vernunft von irgend einem Satze überzeugt, erhöht er Jedermanns Einsicht und befähigt sie mehr zu leisten als vorher.'

Diese Worte erklären uns sehr deutlich, wie es kam, daß in aller Stille eine Emersongemeinde sich bilden konnte. Wer ihm irgend nahe trat, vermochte sich seinem Einflusse nicht zu entziehen, und auf die verschiedensten Menschen hat er mit gleicher Stärke gewirkt, nur auf Jeden anders, in seiner besonderen Weise. Es ist ein sehr bunter Kreis, der sich in Massachusetts um Emerson versammelte: Geistliche, Reformer, Staatsmänner, Dichter, Gelehrte. Emerson bildete durch ein Menschenalter den Mittelpunkt der amerikanischen Litteratur und ein großer Teil dessen, was heute von den besten amerikanischen Schriftstellern geschaffen wird, steht unter dem Zeichen seines Genius. Er hat Niemanden von seinem Wege abgebracht, Niemanden belehrt, aber Jeden gefördert und gehoben. Werfen wir einen überschauenden Blick auf diesen Kreis, so wird man mit Erstaunen wahrnehmen, welch mannigfaltige Gesellschaft sich nach ihm bildete, durchweg bedeutende Menschen von vornehmer Gesinnung und hohen Lebenszielen. Vielleicht wird man einmal die Zeit der amerikanischen Dichtung von 1840—1860 als ein Stückchen goldenen Alters rühmen; dann ist Ralph Waldo Emerson der Mann gewesen, dem das größte Verdienst daran zugeschrieben werden muß. Das Licht, das von ihm ausging, bricht sich in seinen Freunden zu den buntesten Farben: es ist jedoch überall sein Licht geblieben und als solches auch in den fernsten Wirkungen noch erkennbar.

Begreiflich ist, daß der in theologischen Studien auferzogene Emerson, eines Geistlichen Sohn, auch unter den Theologen die nächsten Genossen in der Arbeit für den transscendentalen Idealismus fand. Aus der Dynastie der Channings hat ihn der viel ältere William Henry Channing, der berühmte Prediger, gefördert und durch den Rückhalt seiner gewichtigen Persönlichkeit gestützt, der jüngere William Henry Channing war einer seiner Mitarbeiter, und des älteren Sohn, William Ellery, der Dichter und Biograph, war sein unsteter Schüler. Alle diese waren liberale Unitarier. Am weitesten nach links schritt Theodore Parker, als geistlicher Redner nicht weniger ausgezeichnet, wie als glänzender Prosaist, ein furchtloser Mann, der auch in politische Fragen wacker eingriff. Das Ideal ins Leben zu übertragen, ließ sich besonders George Ripley angelegen sein, der die Predigerkanzel mit der Führerschaft der ‚Brook-Farm Vereinigung für Erziehung und Ackerbau‘ 1841 vertauschte, einem wohlgemeinten Versuch, der jedoch an der Ungleichheit von Hingabe und Leistungen der Mitglieder scheiterte, die letzten Reste haben sich 1846 aufgelöst. Ripley trat dann als litterarischer Berichterstatter bei Horace Greeley's ‚Tribune‘ ein, lange Zeit dem besten Journale der Vereinigten Staaten, und entfaltete als Redakteur und Herausgeber eine weitgreifende, stets in den Dienst der guten Sache gestellte Thätigkeit. Mit Reformen des Lebens befaßte sich der Philosoph Bronson Alcott (der Vater Louisa Alcott's, deren ‚Little Women‘ zu den besten Kinderbüchern der Welt zählen), weniger bedeutend durch Form und Gehalt seiner etwas mystisch verstiegenen Schriften als durch sein selbstloses Wirken, besonders auf dem Gebiete der Schule, wo er, ohne unmittelbaren Zusammenhang mit Pestalozzi, dessen Ideen zu verwirklichen sich bemühte. Auch Margaret Fuller muß hier genannt werden, gleichfalls eine Mitarbeiterin auf

Brook-Farm, deren Bild Nathaniel Hawthorne in der Zenobia seiner ‚Blithedale Romance‘, freilich mit mehr als gewöhnlicher Dichterfreiheit entworfen hat: eine leidenschaftliche, geistvolle Frau. Sie stand eine Weile im Mittelpunkt der Transscendentalisten und redigierte die Zeitschrift ‚The Dial‘, die damals nur im engeren Kreise gelesen wurde, später auf alten Bücherbrettern verstaubte, jetzt aber, da man den Wert der ganzen Bewegung richtiger einschätzt, durch einen Neudruck wieder zugänglich gemacht worden ist. Margaret Fuller war eine Frau von sehr klarem, einschneidendem Urteil, wirklicher Dichtergabe und starker Beredtsamkeit, wenn auch ungleichmäßig und ruhelos: ihr tragischer Untergang 1850 auf dem Schiffe Elisabeth mit ihrem Gemahl d'Ossoli und ihrem Söhnchen, angesichts der heimatlichen Küste, bildete den poetischen Abschluß eines vieldurchstürmten, hochstrebenden Daseins. Hieng sie zeitlebens treu an Emerson, der sie aufrichtig achtete, so war auch Charles Sumner, der Staatsmann und begeisterte Redner des Senates, der tapferste Vorkämpfer wider die Sklaverei, ein Genosse des engeren Zirkels, der von seinem Sterbebette aus an Emerson die Abschiedsbotschaft senden konnte: so lang er lebe, habe er ihn verehrt und geliebt.

Das enge Verhältniß Emerson's zur Natur, befruchtet durch den Verkehr mit wissenschaftlichen Forschern wie Agassiz, hat in jüngeren Freunden und Nachfolgern reiche Ernte getragen. Vielleicht die merkwürdigste Erscheinung unter den Männern, die sich um Emerson schaarten, ist der Naturkenner und Dichter Henry David Thoreau. Geboren 1817 zu Concord als Sohn einer armen aus Frankreich stammenden Familie, hat er eine gute Schulbildung erworben, auch durch ein paar Jahre die Harvard University besucht, allerdings ohne einen akademischen Grad anzustreben und seine Kenntnisse in einem gelehrten Berufe zu benutzen. Anfangs trieb

er seines Vaters Gewerbe, die Bleistiftmacherei, dann aber verwertete er seine besonderen Fähigkeiten, um als Landvermesser sich sein Brot zu verdienen. Doch arbeitete er stets nur so lange, als für den Lebensunterhalt nötig war, zuweilen bloß sechs Wochen im Jahre. Die übrige Zeit gieng er seinen Neigungen nach, las, studierte und verzeichnete, wie Emerson, den geistigen Erwerb in sorgsam geführten Tagebüchern, die nachmals die Quelle seiner Bücher wurden. 1862 ist er gestorben. Er war mit den Hauptwerken aller Litteraturen vertraut, ein genauer Kenner der klassischen Sprachen, besonders der griechischen, ein Liebhaber indischer Weisheit; die Schriften deutscher Philosophen waren ihm bekannt, die Bibel und theologische Autoren citiert er häufig, mit englischer Poesie hatte er sich sehr einläßlich beschäftigt und wußte ganz entlegene und halbvergessene Dichter zu schätzen. Soweit waren es ungefähr dieselben Werke, aus denen Emerson mit Vorliebe die Nahrung seines Geistes schöpfte, nur daß Thoreau dem Mystiker Swedenborg wenig geneigt war. Ein Überschuß gegen Emerson zeigt sich bei Thoreau vorerst in seinem Interesse für die frühere Geschichte Neu-Englands: die alten französischen Reiseberichte, die Schriften der Jesuitenmissionen, las er mit demselben Eifer wie die kleinen Lokalhistorien, die Selbstbiographien und Tagebücher der puritanischen Ansiedler. Noch mehr als Emerson wurzelte Thoreau im Boden von Massachusetts, den er mit leidenschaftlichem Heimatsgefühl liebte und nur auf kurzen Ausflügen nach den nördlichen Staaten und Canada verließ.

Das hieng mit seinem Studium des Naturlebens zusammen, das er als Lebensarbeit betrieb. Was für Emerson nur einen Teil der geistigen Interessen, ein Gegengewicht wider die Bücher ausmachte, das bildete bei Thoreau den Hauptinhalt des Lebens. Er war kein Naturforscher im

modernen Sinne des Wortes, Morphologie und Entwicklungsgeschichte hat er auch in ihren damaligen Anfängen nicht betrieben, trotzdem er mit Agassiz wohl bekannt war; er faßte, beobachtete, genoß die Natur als ein Ganzes. Der Lebensprozeß, der sich vor dem Auge des Sachkundigen, Stunde um Stunde, Tag um Tag, durch das Jahr, im Wald, Feld, Busch, auf Wiesen, in Teichen und Flüssen vollzieht, war der Gegenstand seiner Studien. Was er von seinen genauen Aufzeichnungen in Büchern veröffentlichte, geht weit über den Dilettantismus hinaus. Er hatte sich allmählich eine geradezu erstaunliche Vertrautheit mit der Landschaft seiner Heimat erworben, er kannte jeden Strauch und Baum; die Phainologie, den Kalender der Entwicklung der Pflanzen, betrieb er längst in seinem Gesichtskreise, bevor sie durch Hoffmann in Gießen zur Wissenschaft erhoben wurde. Besonders wandte er aber seine Neigung der Beobachtung des Thierlebens und den Gewohnheiten der Thiere zu. Dabei förderte ihn der Umstand, daß die wilden Geschöpfe des Waldes ihn wie einen der Ihren betrachteten, ihre Scheu ablegten und ganz zutraulich wurden. Es lassen sich die wunderbarsten Dinge darüber erzählen. Mehr als einmal hat man Thoreau mit dem hl. Franz von Assisi der Legende verglichen: Eichkätzchen sprangen durchs offene Fenster seiner Hütte und nahmen teil an seinem Mahle, die furchtsamsten Vögel saßen auf seiner Hand und pickten ihm Körner aus den Fingern, Fische ließen sich von ihm mit der Hand fangen, verfolgtes Wild suchte Zuflucht bei ihm. Er war stets unbewaffnet, hat nie gejagt, ist niemals von einem Thier verletzt worden. Man hat diesen Zauber dem Blicke seines tiefen Auges zugeschrieben, eher wird man ihn durch die Sympathie erklären dürfen, die sich rascheстens zwischen Thieren und Menschen erfahrungsgemäß bildet, ähnlich wie Kinder oftmals ohne weiters unbekannten Leuten zueilen, dagegen vor

manchen bekannten sich fürchten. Dieses Zutrauen der Waldgeschöpfe gab Thoreau die beste Gelegenheit, die Lebensweise der Thiere zu erkunden. Darum sind seine Bücher voll der feinsten, eindringlichsten Beobachtungen; faßte man sie zusammen, es gäbe eine förmliche Thierkunde des Landes. Die Wichtigkeit dieser Dinge ist heute aus den Forschungen der Brüder Müller, Sir John Lubbock's, Brehm's und anderer erkannt worden, auch Thoreau gebührt ein Platz in dieser Reihe.

Nun war Naturbeobachtung keineswegs Hauptzweck für Thoreau, sondern nur ein Teil seiner These: Erziehung des Menschen durch die Natur, die ja auch Emerson lehrte. Und da läßt sich von ihm gar Manches für uns gewinnen. Längst beklagen es Viele, daß uns über dem an sich gewiß erwünschten wissenschaftlichen Unterrichte an den Schulen die wirkliche Naturkenntniß, die Grundlage des ästhetischen Genusses der Natur, abhanden gekommen ist. Während unsere Knaben die Entwicklung der Formen an den Präparaten mit dem Mikroskop verfolgen, entzieht sich ihnen das Leben in Wald und Flur. Wer freut sich heute noch an der Schönheit der einfachsten Naturgebilde? Gibt es jetzt noch Menschen wie jenen Sammler bei Adalbert Stifter, der durch tüchtige Maler die schönsten Arten von Ähren auf einer Reihe von Blättern abbilden ließ? Jene Freude an der Gliederung der Pflanzen, die aus Goethe's Tagebüchern spricht, sie lebt nicht mehr. Der Blick ist abgestumpft gegen die bezeichnenden Umrisse unserer bekanntesten Bäume: nur daß man eben noch etwa Pappel und Trauerweide in der Landschaft unterscheidet. Alle alten Kulturvölker haben, wie Gottfried Semper zeigte, das Auge für das künstlerische Gestalten an der Natur geschult; eben jetzt fängt ein deutscher Maler an, für die Pflanzenornamentik nach lebenden Mustern Anhänger zu werben. Wie viel Einbuße am kostbaren Kapital unseres

Lebensgenusses erleiden wir durch diese Gebrechen! Thoreau ist einer der Führer, die unser Vermögen zu schauen und uns zu freuen wieder erwecken und schärfen.

Er sieht nun freilich das Einleben in die Natur noch von einer anderen Seite an, wodurch es weit bedeutsamer wird. Thoreau ist kein Feind der modernen Kultur an sich, er befehdet den Luxus unserer Lebensformen nur, soweit er dadurch die eigentliche Freiheit des Menschen zu höherer Ausbildung beeinträchtigt findet: ‚Alle Welt klagt heute über einen Druck trivialer Pflichten, der die Menschen hindert, sich den höheren Zwecken zu widmen, die sie kennen; aber kein Mensch hegt den Wunsch und besitzt die Fähigkeit zu höheren Dingen, der sich nicht selbst die Bühne seines Wirkens bauen könnte.‘ Er sagt von sich, er bedürfe einen breiten Rand für sein Leben, und wünscht ihn Allen. Jedermann ist nach ihm verpflichtet, sein Leben, auch in den Einzelheiten, so zu gestalten, daß es immer der Betrachtung während der erhabensten Stunde der Kritik wert bleibe. Das steht nun freilich mit unserer Hast und unruhigen Strebsamkeit in deutlichem Widerspruch. Die Gegenwart hat, wie jede Zeit, auch ihre eigene Aufgabe zu lösen. ‚Manche Leute,‘ sagt Thoreau, ‚lärmen uns die Ohren voll, wir Amerikaner, ja wir modernen Menschen überhaupt, seien geistige Zwerge, verglichen mit den Alten oder nur mit dem Zeitalter der Königin Elisabeth. Was trägt das für den Zweck unseres Lebens aus? Ein lebendiger Hund ist besser als ein toter Löwe. Soll ein Mann hingehen und sich aufhängen, weil er zur Rasse der Zwerge gehört, und soll er nicht lieber trachten, der größte der Zwerge zu werden, der er überhaupt sein kann? Laßt doch jeden Geist sein eigenes Geschäft besorgen und sich bemühen zu werden, wofür er geschaffen ist. Warum plagen wir uns denn in so entsetzlicher Eile um unsere Erfolge und wagen uns an so verzweifelte Unternehmungen? Wenn ein

Mann mit seinen Genossen nicht Schritt hält, vielleicht geschieht es nur deßhalb, weil er eine andere Trommel schlagen hört. Laßt ihn nach der Musik ausschreiten, die er vernimmt, gleichgiltig wie sie klingt und wie weit her. Es ist ganz bedeutungslos, ob er reift wie ein Apfelbaum oder wie eine Eiche. Weßhalb soll er seinen Frühling zum Sommer machen? — Sollen wir mit unsäglicher Mühe einen Himmel von blauem Glas über unseren Häuptern errichten, bloß damit wir dann, wenn er fertig ist, durch ihn zum wahren Himmelsäther emporblicken, als ob wir unser Werk nicht dazwischen gestellt hätten?'

Um die innere Freiheit des Menschen zu fördern, rät Thoreau zur Entlastung von äußeren Sorgen. Und auch hier hat er einen Pfad gebrochen, der heute fast zur Straße werden will. Was bedeuten denn die fabelhaften Erfolge mancher Propheten der Naturheilkunde und der naturgemäßen Lebensweise, als daß die Menschen des überkünstelten Behagens ihrer modernen Gesellschaft schon satt geworden sind? Welche Unmasse von Forderungen stellt der krankhafte Luxus unserer Tage an die Zeit und Kraft des Einzelnen? Entzieht er sich ihnen, so löst er sich damit zugleich von der Schichte der Gesellschaft, der er angehört und deren Angst vor der Zuchtrute des Vorurteiles auch ihn gebeugt hatte. Thoreau hat selbst ein beachtenswertes Beispiel gegeben. Er hat seine Bedürfnisse auf das geringste Maß beschränkt, bei dem seine Leistungen keinen Schaden litten. Er hat anständig gelebt, aber mit äußerster Bescheidenheit. Er hat zwei Jahre (1845 und 1846) in einer selbsterbauten Hütte, am Rande eines Forstes und am Ufer eines kleinen Sees ‚Walden', unweit von Concord, in völliger Einsamkeit verbracht, um die erziehende Wirkung dieser einfachsten Lebensweise an sich und seinen Studien zu erproben. Ließ ihn dieser Versuch bei Vielen als Sonderling erscheinen, so hat er doch keineswegs

die Menschen gemieden, weil er sie haßte. Er wußte, daß man auch unter Menschen einsam sein kann: ‚meist sind wir,‘ schreibt er, ‚mehr allein, wenn wir mit den Menschen wandeln, als wenn wir in unserer Kammer sitzen. Ein Mann, der denkt und wirkt, ist immer allein, mag er leben, wo er will. Einsamkeit läßt sich nicht an den Kilometern Raumes messen, die zwischen einem Menschen und seinen Genossen liegen. Der wirklich fleißige Student in einem der Arbeitssäle unserer Universitäten ist so einsam wie ein Derwisch in der Wüste.‘ Nur die Reibungen des täglichen Lebens sind Thoreau lästig: ‚Wir treffen uns immer wieder in Zwischenräumen, die so kurz sind, daß wir nicht Zeit hatten, neuen Wert für einander zu gewinnen. Dreimal des Tages finden wir uns beim Essen und lassen einander merken, was für muffige Stücke Käse wir einstweilen geblieben sind. Damit diese häufigen Begegnungen uns erträglich werden, haben wir uns ein gewisses System von Regeln, Etiquette und Höflichkeiten ersonnen, ohne die wir alsbald in offenen Krieg mit einander gerieten.‘ Besonders werden ihm die Gespräche über Persönliches widerwärtig: ‚Nach meiner Erfahrung gehören persönliche Angelegenheiten, wenn sie zum Gegenstande der Unterhaltung, auch mit einem Freunde werden, zu den prosaischesten und trivialsten Dingen. Das Universum scheint bankerott, sobald wir den Charakter einzelner Menschen zu erörtern anfangen. All unser Gespräch wird dann doch zu einer Art von Verleumdung, und je weiter wir darin vorschreiten, desto engherziger werden wir.‘ Thoreau, der zeitweilig als Menschenfeind verschrien worden ist, war in Wirklichkeit ein leidenschaftlicher Verehrer der Freundschaft, freilich nicht der alltäglichen, bei der man sich gewöhnt, Jemanden seinen Freund bloß deßhalb zu nennen, weil er nicht just unser Feind ist. Thoreau's schönes Buch ‚Eine Woche auf den Flüssen Concord und Merrimack‘ enthält

(Mittwoch) einen wahren Hymnus auf die Freundschaft, ein Stück voll Schwunges und reifer Ideen. Er liebt die Menschen, aber nicht in jener sentimentalen Art, welche die Menschheit mit der Erinnerung eigener abgelegter Schmerzen umkleidet und das dann ‚Sympathie‘ nennt. Er hat entflohene Sklaven nach Canada geschafft, als langjähriges Gefängniß darauf stand; für John Brown gesprochen und nach seinem Tode ihm eine herrliche Nachrede gehalten, die noch heute, wo der Lärm jener Kämpfe längst verhallt ist, echte Thränen in die Augen lockt.

Thoreau's Schriften bilden Stücke seiner Selbstbiographie. Sie schildern Abschnitte seines Lebens in der Natur, jene beiden Jahre in ‚Walden‘, Ausflüge nach Maine und Canada, Wanderungen am ‚Cape Cod‘, Exkursionen, den Lauf der Jahreszeiten in der Heimat, auch ein Band Briefe ist erschienen. Zwischen den feinen Schilderungen und Beobachtungen (z. B. der psychologischen Eigentümlichkeiten der Indianer), die in einem waldfrischen Englisch geschrieben sind, finden sich stets seine eigenen Gedanken eingestreut, die um alle großen Probleme des menschlichen Lebens kreisen. In ihnen gibt sich dieselbe hohe Gesinnung kund, die wir von Emerson kennen, und die sich magisch dem Leser mitteilt. Wie schön spricht er über Bücher: ‚Wer sich zu einem leichten Roman flüchtet, weil er sich matt fühlt, thut nichts anderes, als wenn er ein Schläfchen machte. — Nicht solche Bücher, die uns ein demütigendes Vergnügen bereiten, nein, solche, in denen jeder Gedanke ein ungewöhnliches Wagniß bedeutet, solche, die ein Müßiggänger nicht lesen kann und von denen ein Furchtsamer sich nicht unterhalten läßt . . . das nenne ich gute Bücher. — Nicht Alles, was gedruckt und eingebunden wird, sind Bücher; oft gehören sie gar nicht zur Litteratur, sondern sind den anderen Lüsten und Anhängseln des civilisierten Lebens beizuzählen. Durch geschickte Schreib-

art und Handwerksübung kommen schlaue Bücher zu stande und gewinnen Gunst und Erfolg selbst unter den Gebildeten, als ob sie Ergebnisse neuen Denkens enthielten und ihre Geburt unter Wehen des Geistes sich vollzogen hätte. Aber binnen einer kleinen Weile fallen ihnen die Deckel ab, denn kein Einband dauert, und dann weist es sich, daß es spitzbübische und schwindelhafte Erfindungen sind; wer sie kauft, hat sich Ziegelpulver statt Zimmt, Kleeseide statt Futterkräutern, Shoddylappen für Tuch aufschwatzen lassen und hat nicht die ernsten tiefen Wahrheiten erworben, nach denen er suchte.' — Wie lange könnte ich da ausschreiben! — Sieht man Thoreau nur als einen Zögling Emerson's an, dann thut man ihm schweres Unrecht, denn er war ein so selbständiger Mann wie je einer gewachsen ist; dafür zeugen auch die mancherlei rauhen Sonderbarkeiten, Sprünge und wunderlichen Einfälle, die ihm, hauptsächlich in seinen Gedichten, mit unterlaufen. Er nennt selbst die Art seines Genius einmal crooked, aber daß es ein wirklicher Genius war, wird Jeder empfinden, der sich die Freude bereitet, mit ihm zu verkehren. — Auch Thoreau hat seine Nachfolger gefunden. John Burrough schreibt reizende Bücher, besonders über das Leben der Vögel, in den amerikanischen Magazinen sind die kurzen Essays mit intimen Naturbeobachtungen (z. B. Olive Thorne Miller) zu festen Rubriken des Bestandes geworden.

Hatte Thoreau lange wider die Ungunst der öffentlichen Meinung zu kämpfen, die ihn abwechselnd für einen Gecken und für einen Landstreicher ausgab, so ist Walt Whitman schlechtweg für einen Narren gehalten worden, ja für etwas Übleres, für einen Menschen von schamloser Unsittlichkeit. Insbesondere sind es zwei Gedichte in seinen ‚Grashalmen', die ihm die schlimmsten Vorwürfe der Presse, öffentlichen Tadel aller Art, Verfolgung durch das Gericht, den Verlust seines Amtes und sonst vielfachen Schaden eingetragen haben,

ohne daß er sie deßwegen aus den folgenden Auflagen fortgelassen hätte. Wer heute, wo die Gräuel des Zolaismus hinter uns liegen, die Krämpfe der neuesten deutschen Lyrik fast vorüber sind, diese Stücke liest, wird sich nicht genug darüber erstaunen können, daß sie einst solchen Lärm in der englischen Welt zu erregen vermochten. Sie sprechen mit blanker Rücksichtslosigkeit aus, was jeden Tag tausende von malen in den großen Städten sich ereignet, nur daß hier Jemand von sich selbst bekennt, was sonst gerne verschwiegen wird. Ich verteidige diese Verse nicht, auch mir scheinen sie ein Fleck auf einem guten ehrlichen Kleide, aber das Geschrei darüber ist mir unverständlich: nicht ein wirklich frivoles lüsternes Wort steht darin, und ist die Offenheit ein so arges Verbrechen? Das Mittelalter verlangte ein lautes Bekenntniß reuiger Sünder vor der Gemeinde — heute darf sündigen wer irgend Lust hat; es zu gestehen, das verbietet die furchtbare Heuchelei unserer Gesellschaft, die wie eine schwarze Pestwolke über uns liegt und alles Lebende zu ersticken droht. Ich halte Walt Whitman nicht für einen großen Dichter, nicht für den Mann des kommenden Jahrhunderts, als den ihn Manche ausrufen, aber für eine höchst eigentümliche und achtenswerte Erscheinung. In der Stufenfolge der Steigerung amerikanischen Selbstgefühles, die wir bis jetzt in diesen Blättern gesehen haben, stellt Walt Whitman den höchsten Grad dar. Er betrachtet die Vereinigten Staaten als den Ausgangspunkt für die Entwicklung des Ideales der demokratischen Republik. Er ist kein Sozialist oder Anarchist — er hat zu viel Bildung genossen und freut sich zu sehr über die Welt — aber er ist ein Feind des alten Erdhaufen Europa und seiner Kultur, dieses fluchbeladenen Erbes, das die Menschen nicht von der Masse der Vorurteile mitgeschleppter, längst entwerteter Überlieferungen loskommen läßt. Amerika bildet für ihn die Jugend der Welt, Europa ein

hoffnungsloses sieches Alter. Die großen Dichter Europas liebt er um der Poesie willen, aber Shakspere ist ihm zugleich auch der gefährlichste Vertreter des ‚Feudalismus‘, den er haßt und fürchtet. Walt Whitman's Schriften bilden ein seltsames Gemengsel. Seine Gedichte sind anscheinend ganz formlos, kurze und lange Zeilen liegen neben einander, ohne Reim, Assonanz oder Alliteration, ohne regelmäßigen Wechsel zwischen Hebung und Senkung. Liest man sie laut, so merkt man wol, daß ein Rhythmus in ihnen waltet: augenscheinlich haben die Psalmen und andere orientalische Dichtungen hier einen Anstoß gegeben. Diese Poesien handeln von Allem, was in den Gesichtskreis des Verfassers gerät: alles Lebendige ist ihm poetisch. Er sucht überall Kraft; darum ist ihm die Menschenflut des Broadway von New-York ein ebenso erhabenes Schauspiel wie der Niagara oder die himmelanstrebenden Gipfel der Felsengebirge. Diese Kraft muß der Mensch in Handlungen äußern, nicht Sinnen und Überlegen gilt es, das schwächt die treibende Stärke des Empfindens, unsere Zeit fordert ein aktives Geschlecht. Walt Whitman bekennt sich zu einem unbegrenzten Optimismus, die Menschen Amerikas, meint er, sind der Natur noch nahe verbunden, sie bilden selbst den wichtigsten Teil der Natur, und somit haben sie Anspruch auf die Heiligkeit der Natur. Sie werden nur schlechter, je weiter sie sich von der Natur entfernen. Und so predigt auch Walt Whitman Rückkehr zu einfachen, schmucklosen Verhältnissen, damit die echte ursprüngliche Kraft des Menschen Raum zu freier Thätigkeit gewinne. Nichts hat ihn mehr in seinem Glücksglauben bestätigt als der Bürgerkrieg von 1861—1865 mit all seinen Schrecken. Er hat ihn mitgemacht als Krankenpfleger in den Spitälern: Alles, was er besaß, Geld und Gesundheit, hat er den Verwundeten hingegeben, die ihm mit ihren letzten Seufzern dankten. Walt Whitman's Wirken während dieser entsetzlichen Zeit zeigt uns

den springenden Punkt seines ganzen Wesens: eine grenzenlose Menschenliebe; den good gray poet nannten ihn die Leute schon in seinen frühen Jahren. Er will durch seine Poesie die Größe, die Schönheit der Welt immer wieder vorführen, von ihr soll dann die Stärke ausgehen, die den Menschen in stetem Fortschritt weiter bringt und besser macht. Die Fülle irdischer Herrlichkeit vor Augen zu stellen, reicht die Kraft des Dichters nicht aus, er gestaltet nicht, er verliert sich in Aufzählungen, seine Gedanken zerbrechen in einem orgiastischen Gestammel. Weil er aber diese Art Katalogisierens, eines unvermittelten Nebeneinander von gleichen Redeteilen, Haupt- oder Zeitwörtern, Adjektiven, Adverbien, für etwas Neues und poetisch Wirksames hält, so bringt er sie auch bei den Stücken an, die dessen inhaltlich gar nicht bedürfen: die Wirkung ist abschreckend. Walt Whitman's Prosa enthält ein sehr kräftiges bodenständiges Englisch, mit vielen zerrissenen Sätzen, Gedankenstrichen, Bruchstücken, Alles ist echt, gesehen und empfunden. Der ungeheure Augenblick der Ermordung Abraham Lincoln's ward von ihm mit Worten beschrieben, die sich zu klassischer Höhe aufschwingen. Uberhaupt war der Bürgerkrieg Walt Whitman's Heldenzeit, seine ‚Trommelschläge' wirken durch ihre Einfachheit oft tief ergreifend und das Pathos packt den Leser eben dort am stärksten, wo es gedämpft wird. Auch Walt Whitman gehört zu Emerson, er ist von dessen Gedanken früh beeinflußt worden und Emerson ist für ihn ohne Scheu damals eingetreten, da sich die führende Kritik in Schmähungen nicht genug thun konnte. Walt Whitman ist ein Schwärmer, aber ein Mensch von großem Schnitt, in dessen Worten, die immer wie Rufe klingen, wahres warmes Gefühl und starke Phantasie einen oft barocken Ausdruck finden.

Welch' umfassende Wirkung der ‚Humanus' Emerson ausübte, davon gibt es kein besseres Zeugniß, als daß neben

Walt Whitman, dem ungezügelten Kraftmenschen, der zarte Dichter Jones Very zu seinen besonderen Schützlingen zählte. Very war Lehrer des Griechischen in einem College der Harvard University, als er seinen Beruf wegen Überanstrengung aufgeben mußte: wahrscheinlich hatte ihn der innere Kampf, den er mit seinen religiösen Inspirationen zu bestehen hatte, beinahe aufgerieben. Er war vom alten Geiste der Puritaner erfüllt, empfand sein Verhältniß zu Gott als eine ihm erteilte Mission und wußte sich selbst beauftragt, Gottes Offenbarung und Anwendung der hl. Schrift auf das Leben des Menschen zu verkündigen. Wie ein Ordensgründer des dreizehnten Jahrhunderts zog er durch die kleinen Städte Neu-Englands, aber niemals störte er die öffentliche Ordnung, nur faßten die Geistlichen diese aller kirchlichen Form entbehrenden Predigten als Einbrüche auf und wünschten den Schwärmer ins Irrenhaus. Dahin ist er zwar nicht gekommen, nach einer Zeit der Beruhigung und Schonung wurde Very selbst als Prediger ordiniert und hat ohne bestimmte seelsorgerische Wirksamkeit vieles Gute gestiftet, indem er zur Einkehr in sich selbst, zur Erhebung und zu einem lauteren Vertrauen auf Gottes Führung ermahnte. Seine wirklich aus dem tiefsten Herzen quellende Frömmigkeit spricht sich in seinen Gedichten aus, besonders in den Sonetten, die durch ihre kunstlose Schlichtheit, die einfachen biblischen Bilder und den ruhigen Fluß der Verse wieder unmittelbar ans Herz sich wenden. Eine ziemliche Anzahl von Stücken (z. B. The Poor, Christmas, The Prayer, The Coming of the Lord) gehören zu den schönsten und duftigsten Blüten religiöser Poesie, von der sich allerdings die Gegenwart meistens unfreundlich abkehrt.

Noch sind unter Emerson's Freunden die bedeutendsten Schriftsteller nicht angeführt worden; mir lag mehr daran, solche zu nennen, die dem deutschen Publikum wenig oder

gar nicht bekannt sind. Da müßte ich vor Allem über Nathaniel Hawthorne sprechen, bis zur Stunde den größten Dichter Amerikas. Alles, was über die Beschaffenheit der von Hawthorne gewählten Aufgaben die kleinen Erzählungen und die vollendeten größeren Werke lehren, verbunden mit dem, was über seine Pläne und unerfüllten Vorhaben aus den Notizbüchern zu erfahren ist, bringt uns darauf, daß den Problemen des Dichters in ihrer einfachsten formelhaften Fixirung schon etwas Gemeinsames anhaftet. Sie befassen sich alle mit dem Entstehen der ‚Schuld‘, des ‚Bösen‘, suchen die vielgestaltigen Folgen, die mannigfachen Verhältnisse, welche sich zwischen der ‚Schuld‘ und den Zuständen des modernen Lebens entwickeln, auf den simpelsten Ausdruck gebracht, poetisch zu behandeln. Die ‚Schuld‘ ist nun immer nur die ‚Sünde‘. Bis in die letzten Schlupfwinkel spürt ihr Hawthorne nach, in den täuschendsten Verkleidungen erkennt er sie, ihre feinsten Bezüge zu allen Herzensregungen deckt er auf. Darin besitzt er die Spitzfindigkeit der alten calvinistischen Prediger der Kolonialzeit und etwas von dem genialen Combinationsvermögen des Philosophen Jonathan Edwards. Aus der Sünde entsteht das ‚Unglück‘, es gibt kein unverschuldetes, wenngleich die ‚Schuld‘ durch Generationen herab unheilvoll wirkt. Hawthorne glaubte lange, an den Schicksalen seiner eigenen Familie solche Erbmacht der Sünde zu erkennen. Und doch ist Hawthorne wieder ganz modern. Denn er selbst ist heiter, er steht ungetrübten Blickes unter dem mit schweren düsteren Wolken verhangenen Himmel. Er waltet frei mit den dunklen Stoffen, seine Anschauung von Menschen und Welt wird ihm nicht durch sie verkümmert; so tragisch seine Probleme sind, so unheimlich schwermütig er sie in Szene setzt, er macht doch seinem Leser die Welt nicht verhaßt, die Menschen nicht unlieb. Er steigert die Verzweiflung nicht zur Hoff-

nungslosigkeit, und am Ende blickt durch die Risse der Wolkenlasten von Sünde und Trauer ein helles, glückverheißendes Himmelsblau. Der bezeichnende Vorzug von Hawthorne's Dichtungen liegt in der Vereinigung tiefgehender, scharfer, psychologischer Entwicklung von Charakteren und Problemen mit klarster Objektivität und einem lebensfreudigen Realismus. So bildet sich auch gelegentlich ein feiner, leichter Humor, zuweilen nur in einem Beiwort oder einer kleinen Phrase versteckt, der die trübste Situation mild und hoffnungsvoll beleuchtet. Nicht zum geringsten rühme ich den Reiz der Sprache, ihre Melodie, ihre anmutige Beweglichkeit, den Reichtum des Wortschatzes, die Zierlichkeit, welche nur selten von der Feile etwas merken läßt. Nach oder mit George Eliot ist Hawthorne der erste englische Prosaiker unseres Jahrhunderts. Dabei hat er aber nichts von seiner amerikanischen Besonderheit eingebüßt. Nicht nur, wenn er wie kein anderer in das innerste und heimlichste Gemüt des alten Coloniallebens sich hineinempfindet und den Geist seiner Vorväter mit einer Kraft der Anschauung wiedergibt, wie kein Geschichtswerk es vermöchte. In allen seinen übrigen Arbeiten zeigt Hawthorne die Frische und Schärfe, die Präzision und Klarheit, und andere noch nicht genauer zu bestimmende Eigenschaften der amerikanischen Litteratur. Er ist ihr Hauptrepräsentant. —

Longfellow ist der deutschen Lesewelt hinlänglich bekannt. Seine mehr liebenswürdige als originelle Art, der Schmuck seiner Sprache, der Wohlklang seiner Verse haben ihn vielfach höher stellen lassen als seinem doch oft recht deutlichen Mangel an Kraft und Mannheit zukommt. Auch den Quäkerdichter John Greenleaf Whittier brauche ich hier nicht weiter zu preisen, er wird schon lange zu den Klassikern Amerikas gerechnet. Oliver Wendell Holmes ist wenigstens als ‚Autocrat of the Breakfast-Table‘ bei uns geschätzt, jedoch viel

weniger gelesen als er verdient: die Fülle dieses aus allen Quellen der Bildung schöpfenden Witzes ist bis in die letzten Jahre seines langen Lebens erstaunlich geblieben. Über dem geistreichen Plauderer hat man bei uns den Dichter übersehen, den Verfasser köstlich komischer Balladen und sehr merkwürdiger Romane, unter denen Elsie Venner wol der beste ist. Holmes war ein Mitglied von Emerson's engerem Freundeskreise, der sich zuletzt im Samstagsklub zu Boston regelmäßig zusammenfand. Dahin kam auch James Russell Lowell, vielleicht der am tiefsten und weitesten nach deutscher Auffassung gebildete Mann des ganzen Zirkels. Die Gedichte seiner jüngeren Jahre sind glänzende Leistungen eines beweglichen Humors: ‚A Fable for Critics‘ darf vielleicht als die beste litterarische Satire unserer Zeit gelten, indeß seine ‚Biglow Papers‘ eine politische That waren und einer ganzen Gattung den Weg bahnten: Artemus Ward (Petroleum Nasby) und den Karrikaturisten der Folgezeit. Seine ernsten Gedichte geraten oft gar zu akademisch und werden gesucht im Ausdruck. Dagegen müssen die drei Sammlungen seiner Essays als Meisterwerke gerühmt werden: ausgebreitete Sachkenntniß, ganz eigentümliche und selbsterworbene Auffassung, eine wirksame, obgleich nicht immer leicht verständliche Sprache bilden ihre besonderen Vorzüge, belebt durch eine innerliche warme Heiterkeit, die sich bisweilen zu köstlichen Scherzworten verdichtet. —

Alle diese Freunde Emerson's stammen aus den älteren Geschlechtern unseres Jahrhunderts, keiner weilt mehr unter den Lebenden. Der Einfluß des Führers dauert aber in der Gegenwart noch ungebrochen fort: nicht bloß die ‚Concord School of Philosophy‘, die sich allsommerlich versammelt, hält ihn wach, sondern überall, wo englische Sprache gelernt und geliebt wird, empfindet man ihn. Emerson bildet den Mittelpunkt des amerikanischen Klassizismus, wie man jetzt,

im Vergleich mit dem Roman Amerikas aus den letzten Jahrzehnten, diese Phase transscendentaler Litteratur nennen darf, die einst als ‚Sturm und Drang‘ gelten konnte. Vieles dankt uns die große Republik der Vereinigten Staaten, sie dankt den Deutschen eine ungeheure Bereicherung ihrer Volkskraft, das Einströmen deutschen Geisteslebens, das Aufblühen eines gegen die tötliche Umarmung der Materie siegreich kämpfenden Idealismus. Ralph Waldo Emerson's Schriften sind ein Gegengeschenk Amerikas an uns, eine kostbare Spende: es überträgt die Fülle eines eigenartig neuen Lebens in das unsere, wenn wir es recht zu schätzen und zu genießen verstehen.

5.

Die neue deutsche Dichtung.

Kritik üben ist immer ein dorniges Werk. Und gar zwischen den Dichtern und ihren Kritikern hat niemals ein freundschaftliches Verhältniß gedeihen wollen. Schon im klassischen Altertume geißelten die Epigramme gekränkter Poeten jene gelehrten, silbenstechenden Tadler und hefteten ihnen Spottnamen auf, und wenn im deutschen Mittelalter die berufenen Meister Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach sich nur in Anspielungen neckten, so brach doch auch Walther von der Vogelweide in zornigen Strophen wider die Richter unter den Sangesgenossen los, die einen unhöfischen, wilden Geschmack gegen seine edle, klare Poesie geltend machten. Aber zum eigentlichen dauernden Angriff wider die ‚Rezensenten' finden sich die Dichter doch erst seit dem vorigen Jahrhundert gereizt, da die Bücherkritik in die Zeitungen Eingang fand, und ganze große Magazine, Bibliotheken, Museen ihr ausschließlich geheiligt wurden. In einem gewissen Sinne sind denn auch die Jahre 1750—1850 das goldene Zeitalter der Kritik in Deutschland gewesen. Der Schriftsteller begann seine Laufbahn mit Kritik, unsere größten Dichter verschmähten es auf dem Höhepunkte ihres Schaffens nicht, in Versen und in Prosa zu kritisieren, und überall gab es ein lesebegieriges, dankbares Publikum für die Kritik. Die Beziehungen der Poeten zu ihr besserten sich freilich darob nicht, man darf sagen, sie wurden schlimmer. Je nachdrücklicher und einfluß-

reicher die Kritiker ihre Stimme erhoben, desto mehr erschienen sie als Räuber, welche in den freudenvollen Garten der Poesie einbrachen und ihn verwüsteten. Der Kritiker, der seine Thätigkeit zum Beruf gestaltete, wurde als ‚Rezensent‘ das gehaßte und gefürchtete Schreckbild aller jungen Talente, und so konnte sich sogar der Brust Goethe's, halb im Scherz, halb im Ernst, der Ruf entringen:

Schlagt ihn todt, den Hund! Es ist ein Rezensent.

Und doch vermag die Poesie des verabscheuten Kunstrichters nicht zu entraten. Von ihm kommt der Stachel des Tadels, seine Ermahnungen spornen an, und vor Allem, sein Lob, seine Anerkennung ermutigen und belohnen. Bisweilen gönnt das Glück dem Dichter einen Beurteiler, der, wie Schiller es an Goethe that, ihm seine ‚Träume ausdeutet‘, ihm klar werden hilft über sich selbst und ihn dadurch wahrhaft fördert.

Wir dürfen hier nicht daran denken, die Frage zu beantworten, welche Vorbildung am geeignetsten sein möchte, einen Kritiker der Litteratur hervorzubringen, der seines Amtes in dieser heilsamen Weise zu walten im Stande wäre, wir müssen es uns daran genügen lassen, einen Teil dieses Problemes zu verhandeln. Mehr und mehr ergänzt sich heute die streitfertige Heerschaar der Rezensenten aus den Jüngern der deutschen Philologie, aus denen also, die durch ein akademisches Fachstudium der Litteraturgeschichte gegangen sind. In wie weit nun steht es dem Litterarhistoriker kraft seiner Art Bildung zu, an den Werken zeitgenössischer Dichter Kritik zu üben? —

Vielfach hört man Künstler es als ihre Ansicht aussprechen, nur die Kritik, die wieder von Künstlern ausgehe, vermöge auf ihre Hervorbringungen günstig einzuwirken. Ich halte dieß für einen Irrtum. Zwar will ich den Vorteil keineswegs unterschätzen, der aus dem Verkehr zwischen

älteren und jüngeren Künstlern für ihre gesammte Entwicklung, insbesondere jedoch für alles Technische, für das ‚Machen' im eigentlichen Sinne des Wortes geschöpft werden kann. Allein, abgesehen davon, daß solcher Gewinn doch hauptsächlich Malern, Bildhauern, Architekten, Musikern zu Gute kommt, am seltensten den Dichtern, weil die Poesie, wie sie die höchste und stolzeste der Künste, so auch diejenige ist, welche am wenigsten in zunftmäßiger Vereinigung betrieben werden kann, so dürfte doch solche Fachkritik im Schooße der Gemeinschaft nicht ohne Beschränkung zu rühmen sein. Denn in jeder Kunst, die sich lebendig entfaltet, gibt es Gegensätze zwischen Alt und Neu, zwischen verschiedenen Richtungen und Kräften. Aus ihrer Reibung geht ja die Bewegung hervor. Einer der auf einander treffenden Parteien pflegt der Künstler, der mitten in die Bewegung tritt, anzugehören. Er ist gemeinhin auf ein bestimmtes Programm von Theorie und Praxis eingeschworen, das, mag es das beste von der Welt sein, jedesfalls einseitig ist. Steckt ja doch in dem starken Hervorheben eines Gedankens, einer einseitigen Kunstansicht, auch deren ganze Energie. In Extremen bewegt sich der Fortschritt der Meinungen. Daß aber die Befangenheit, die Gebundenheit, die daraus notwendig erwächst, das Entstehen eines freien Kunsturteils nicht unterstützt, ist leicht einzusehen. Genug, wenn es nur die Anerkennung einer tüchtigen Kraft nicht verhindert, die auf anderen Wegen zum Ziele strebt als die von der kritisierenden Künstlerschaft eingeschlagen werden. Dann steht es immerhin günstig, aber Jeder, der am modernen Kunstleben als Mitwirkender oder als Zuschauer Anteil genommen hat, wird sich mancher betrübender Fälle erinnern, in denen gerade das leidenschaftlich verfochtene Urteil von Künstlergruppen das Schaffen Einzelner dauernd gehemmt, zuweilen vernichtet hat.

Angewendet auf die Dichtung der Gegenwart wird also wol nichts übrig bleiben, als dem Litterarhistoriker seine kritische Loge zu belassen. Aber weßhalb dem Litterarhistoriker? Man ist doch früher ohne ihn ausgekommen. Gewiß, denn so lange man an ein festes Gefüge ästhetischer Gesetze glaubte, die durch Spekulation gewonnen worden waren, und daran einen unbiegsamen Maßstab besaß, mochte dem Kritiker historische Vorbildung entbehrlich sein. Heute, wo wir uns eine neue Ästhetik vermittelst des Zusammenwirkens physiologischer und geschichtlicher Studien erst schaffen, Satzungen von viel geringerer Bestimmtheit aus der Masse der Beobachtungen erst abzuscheiden unternehmen, liegen die Dinge anders. Der Litterarhistoriker kennt die Voraussetzungen dessen, was in der Gegenwart hervorgebracht wird, für ihn sind die modernen Schöpfungen nicht Göttinnen, die aus dem Nichts gewappnet auf die Bühne des Lebens springen, sondern nur jüngste Sproßen eines uralten Stammbaumes. Wie dieser in Äste auseinandertritt, die Zweige aufschießen, aus den verdickten Knoten sich neue Zweiglein abteilen, wie jedoch in allen derselbe nährende Saft kreist, der aus den Nebeln des prähistorischen Chaos in die Wurzeln dieses Baumes aufstieg, das weiß er. Oder mindestens, er sollte es wissen, denn ich leugne nicht, daß meiner Vorstellung von Litterarhistorie die Forschung der Gegenwart nicht alleweg entspricht. Doch ist es damit kaum gethan. Denn nicht in geraden oder geteilten Linien schreitet die Geschichte der Litteratur eines Volkes vor; sie empfängt, sobald die Kultur den Wechselverkehr der Nationen ermöglicht, unaufhörlich Anregungen und Impulse von verschiedenen Seiten, gibt sie auch ihresteils wieder ab. So tritt zur Untersuchung des historischen Zusammenhanges die Vergleichung. Dieses gewaltige Mittel der Methode, das die Sprachwissenschaft gezeugt hat, das den Naturforschern immer wichtiger wird,

bemächtigt sich nun auch der Litteraturgeschichte. Es sei mir gestattet, an diesem Punkte etwas zu verweilen. —

Was heute unter der Bezeichnung ‚vergleichende Litteraturgeschichte' an Arbeit geleistet wird, deckt sich meiner Ansicht nach nicht völlig mit dieser Überschrift. So pflegt man die Geschichte einzelner Märchenstoffe durch verschiedene Litteraturen hin zu verfolgen, man stellt mehrere Fassungen derselben Erzählung neben einander, untersucht wol auch die Möglichkeit eines Zusammenhanges, endlich forscht man den Berührungen und Einstimmungen verwandter Litteraturen an etlichen Stellen nach. Das und manches Andere ist gewiß sehr verdienstlich und solchen Studien gebührt Lob und Hilfe, aber mehr als Vorarbeit, mehr als Rohmaterial ist es doch nicht. Die wahre vergleichende Litteraturgeschichte nimmt einen höheren Flug. Ich meine nicht bloß, daß die jetzt geübten Methoden verfeinert und verschärft werden müssen, daß die Verfolgung einzelner Novellenstoffe sich zu einer Geschichte der poetischen Motive überhaupt verdichten soll. Man muß es weiter bringen, muß in den verglichenen Dichtwerken ihre nationale Eigentümlichkeit erkennen, was bis zur Stunde nur sehr äußerlich und unvollkommen geschieht. (Joseph Bédier hat in seinem ausgezeichneten Buche über die Fabliaux davon ein schönes Beispiel gegeben.) Vor Allem jedoch müssen ähnliche Phänomene in der litterarischen Entwicklung verschiedener Völker zusammengestellt und auf ihre historischen Bedingungen hin geprüft werden. Dieß scheint mir die vornehmste Aufgabe der neuen Wissenschaft. Denn ich halte dafür, daß man die großen Züge im Werdegang des menschlichen Geisteslebens nur auf diesem Wege wird begreifen und so dem Ideal einer geschichtlichen Völkerpsychologie näher gelangen können, welches Gianbattista Vico und Herder gedacht haben. —

Immer ist mir vorgekommen, daß die menschliche Entwicklung sich wie in einer Spirallinie aufwärts bewegt. Daher

sehen so manche Abschnitte ihres Weges aus, als wären sie rückläufig, daher entsprechen sich die über einander stehenden Punkte der Windungen, die während verschieden großer Zeiträume durchmessen worden sind. Das heißt, wenn man es vom Bilde befreit, daß immer wieder ähnliche Verhältnisse zum Vorschein kommen, ähnliche Probleme ihre Lösung begehren. Wer nun den gesammten Lauf der Linie, wenigstens in den Hauptgliedern zu überschauen vermag, und das soll der Litterarhistoriker, wird der nicht die jüngsten, oben sichtbar werdenden Stücke richtig bemessen können? Und ferner: nur die geschichtliche und vergleichende Betrachtung der Poesie ermöglicht die Freiheit des Urteils, die zur gerechten Einschätzung moderner Werke erforderlich ist. So sehen wir die Dichter selbst, sobald sie die Leistungen ihrer Genossen kritisieren, ganz unwillkürlich zum historischen Maße greifen und in der Geschichte der Poesie Zeugnisse für ihre Anschauung aufsuchen.

Noch Eins freilich, und kein geringes, wird dem Litterarhistoriker nicht fehlen dürfen, will er seine rechte Eignung zur Kritik vor der Welt bekunden. Es muß künstlerischer Athem in ihm leben, er muß ein Stück poetischer Anlage in seinem geistigen Vermögen besitzen, er muß sich irgend schaffend versucht haben, und sei es nur in der Enge des Studierstübchens, sei es in ‚Gymnasiastendramen‘ — wie ich die rhetorischen Erstlingsfrüchte nennen möchte, deren noch immer zu viele gedruckt werden — sei es in gefühlvoller Lyrik, in einem unendliches Epos oder in Novellen voll selbstquälerischer Bekenntnisse mit dem Aufputz kleiner Lebenserfahrungen und großer Anempfindung aus der Vielleserei. Aber er muß mindestens einmal das Gefühl des Schaffens gehabt, den freudigen Augenblick der Wechselwirkung zwischen Dichter und Gedicht durchgekostet haben. Darum ist er ja noch lange kein Poet, noch nicht einmal ein unbedeutender,

in dem übrigens das göttliche Bewußtsein der Kunst nicht schwächer zu sein braucht als in dem begnadeten Genius; doch wird er sich dann in das Schaffen eines echten Dichters hineinempfinden können und sich dadurch die wichtige Fähigkeit erwerben, das Echte vom Unechten zu unterscheiden.

Erst die Gesammtsumme dieser hier nur leicht angedeuteten Eigenschaften erzeugt im Urteil des litterar-historisch gebildeten Kritikers die wahre Gerechtigkeit, die allein den beurteilten Künstler und das mitwirkende Publikum bleibend fördert. So weit dieses Ideal! —

Wozu aber die ganze Erörterung? Sie ist offenbar überflüssig und hinfällig, sobald die Frage aufgeworfen werden kann: ‚Haben wir noch eine Litteratur?' Und gar, sobald sie verneint werden kann, wie dieß unlängst in Deutschland geschehen ist. Haben wir keine Litteratur mehr, dann brauchen wir auch keine Kritik, denn um eine neue Litteratur zu schaffen, dazu reichen diese leichten Truppen nicht aus. Ich gehöre allerdings zu jenen ruhigeren Gemütern, welche die Frage ohne Bedenken mit ‚Ja' beantworten; aber daß sie überhaupt aufgeworfen werden konnte, zeugt von einer Gährung, die nicht gering zu achten ist. Verständigen wir uns zunächst über den Begriff ‚Litteratur'.

Bezeichnet man damit eine gewisse Masse dichterischer Erzeugung, die je nach dem Kulturstande, mündlich, schriftlich oder durch den Druck Verbreitung erfährt, so wird sie selbstverständlich Niemand den Deutschen der Gegenwart absprechen. Aber so war es auch von den Fragestellern gar nicht gemeint. Es gibt noch eine zweite, engere Bedeutung von ‚Litteratur', in dem Sinne, wie man etwa von einer Elisabethanischen Litteratur Englands spricht, oder von einer französischen Litteratur des 18. Jahrhunderts, die bis zur Revolution reicht, oder von einer höfischen Litteratur Deutschlands im Mittelalter. Man versteht also darunter eine Reihe

von ziemlich gleichzeitigen oder rasch auf einander folgenden Dichtwerken, in denen eine bestimmte Ansicht des Lebens oder der Kunst, vielleicht auch eine aufstrebende politische oder sociale Tendenz zum Ausdrucke kommt, die Poesie wird Trägerin einer Verschiebung der Kultur, sie zeigt in ihren Schöpfungen gemeinsame Merkmale und Haltung. Ja, man darf ‚Litteratur‘ dann schon eine vereinzelte große Welle der Dichtung und Wissenschaft an sich nennen, die aus der Tiefe der Flut emporgetrieben wird; Beispiele liegen nahe: die ‚Romantik‘ und das nachstürmende ‚junge Europa‘ haben beinahe alle Kulturvölker gleich mächtig erfaßt. Besitzen wir Deutsche jetzt eine Litteratur in diesem Sinne? Darauf ist zu erwidern, daß Jeder, dem nicht eine oberflächliche Übersicht der Dinge genug thut, diese Frage bejahen muß. Seit die jungdeutsche Bewegung abgeflossen ist, seit die Revolution von 1848 die Deutschen durch einander geschüttelt hat, seit aus allen diesen Wirrnissen die Idee des einheitlichen deutschen Reiches sich aufkämpfte, wie es einst zu alter Zeit bestanden hatte und wie ein schwacher Abglanz davon die Seelen unserer Väter erfüllte, seither gibt es in Deutschland eine Litteratur mit einem Schilde und einem Feldruf, und man muß wahrlich so jung sein, daß ‚Gestern‘ die Vergangenheit und ‚Morgen‘ die Zukunft ausmacht, um dieß zu verkennen.

Vielleicht mag es uns am ehesten gelingen, unsere günstigere Meinung von der gegenwärtigen Litteratur sicher zu stellen, indem wir versuchen, ihren Bestand im Großen und Ganzen und in seinen wichtigsten Punkten darzulegen. Ich schreibe hier keine Litteraturgeschichte und will nur einen richtigen Eindruck der litterarischen Lage hervorbringen; zu diesem Zwecke wird es daher genügen, wenn die einzelnen Gruppen moderner deutscher Poesie auch nur durch einzelne entscheidende Namen vertreten werden.

Fürs Erste wenden wir uns den Männern zu, die während der letzten Jahrzehnte zur Anerkennung durchgedrungen sind, deren abgeschlossene oder doch vollkommen ausgereifte Lebensarbeit ihre eigentümliche Anlage und Wirkung zu ermessen gestattet.

Wie lange ist es her, daß wir Eduard Mörike begruben? Er wurzelte in der Nachblüte der Romantik, die sich als ‚schwäbische Schule' aufthat, doch hat er deren Verschwommenheit und allen Formelkram ihrer Überlieferung hinter sich gelassen und hat die freie Gestaltung des Schönen erreicht, getragen vom feinsten Sinne für das Poetische der Stoffe, von einem wirklich liebenswürdigen Humor, und unterstützt durch hochgebildetes Formgefühl. Mit seinen köstlichen Idyllen und seiner stimmungsvollen Lyrik wird seine Begabung nicht umschrieben, auch sein Hauptwerk, der tiefangelegte ‚Maler Nolten', erschöpft sein Wesen nicht. Am Liebsten ist er uns in den wenigen einfachen Liedern, denen das seltene Schicksal zugefallen ist, heute schon volksmäßig gesungen und verändert zu werden, wie jenes köstliche: ‚Früh, wann die Hähne krähn —'.

Ihm verwandt, und doch von ihm so weit getrennt als das besondere Wesen Süd- und Norddeutschlands, war Theodor Storm, der jüngst geschiedene. Dabei denke ich gar nicht zuerst an seine Novellen. Diese machen fast eine Gattung für sich aus, obgleich sie sich mit sehr deutlichen Klammern an T. A. Hoffmann und Tieck und Leopold Schefer anschließen. Es ist immer Dämmerung in ihnen und doch wird jeder Strich der sauberen Zeichnung wohlberechnet sichtbar. Unter der gehaltenen Sprache wühlt das verzehrende Feuer der Leidenschaft, die weiche Hand des Dichters zieht mit einer Härte, die bisweilen grausam wird, die Folgen der begangenen Schuld. Seine Technik ist sehr mannigfaltig, bald grau in grau wie auf einem Bilde von Israels, bald

zusammengeschlossen in idealer Stimmung wie eine Landschaft unseres unvergeßlichen Marko, dann wieder kühn in Farbe und Linien wie ein Böcklin, aber immer voll süßer und tiefer Poesie. Und die Töne erklingen auch leise und stärker anschwellend in Storm's kostbaren lyrischen Gedichten, die leider oftmals übersehen und zurückgesetzt werden, aber doch wie jenes ‚Ein Sterbender' mit Macht die Seele ergreifen.

Gleich Storm entstammte dem schweren Boden Norddeutschlands Emanuel Geibel, einst überschätzt, heute lange nicht nach Gebühr geachtet, der aus kleinen Formen und spielerischen Gefühlen zu einem kraftvollen Sänger heranwuchs. Seine Balladen sowie die Lieder seiner Mannesjahre bewegen sich in festgefügten Strophen und ruhig aufrollenden Bildern. Das Reiffste bieten seine ‚Spätherbstblätter', in deren melodischen Versen es rauscht wie ein heißathmender Frühlingssturm, hinan zu dem prächtigen ‚Kaiserliede'. Nur der unberühmte Tiroler Hermann von Gilm, dem aus der Natur seines Berglandes die Gedanken aufsteigen, dessen Empfindung sich in die Farben der Alpenwiesen und der südlichen Rebgärten kleidet, kann sich an sinnlichem Reiz der Sprache mit Geibel messen. —

Überdenkt man jetzt, wo das 19. Jahrhundert sich anschickt, seine letzten schweren Athemzüge zu thun, die Entwicklung unserer Litteratur innerhalb dieses Zeitabschnittes, prüft man sorgsam gerade die Dichter und ihre Werke, die während der jüngsten fünfzig Jahre bis in unsere Tage hinein als die bedeutendsten uns am nächsten stehen, so wird man mit Erstaunen wahrnehmen, daß sie fast alle noch irgendwie mit der deutschen Romantik zusammenhangen, nicht so sehr als eine späte, denn vielmehr als eine neue Blüte. Und sieht man dann genauer zu, studiert man einesteils die Anfänge der romantischen Schule und versucht anderesteils

ihre ungemein fruchtbare Verbreitung und Verzweigung in Kunst und Wissenschaft überhaupt sich klar zu machen, dann steigt das Erstaunen noch und man gelangt zu der Ansicht, daß vom Standpunkte der schönen Litteratur aus genommen die Romantik die tiefste und mächtigste Bewegung des geistigen Lebens der Neuzeit ist, daß sie nur mit den umfassendsten Erscheinungen, wie mit dem Rittertum und der Renaissance, keineswegs aber, wie man sich beinahe gewöhnt hat, mit kleinen Gruppenbildungen, als z. B. die Anakreontiker oder Sturm und Drang sind, in eine Reihe gestellt werden darf und daß man unser Jahrhundert, wenn man es gerne das der Wissenschaft nennt, auch ergänzend als das der Romantik bezeichnen dürfte. Wahrscheinlich muß den Litterarhistorikern selbst die gebräuchliche allzu enge Eingrenzung der deutschen Romantik zur Last gelegt werden. Sie richteten den Blick zu sehr auf die Entstehung des Phänomens und versäumten es, wie mich dünkt, die spätere Entwicklung bis zu uns herauf recht zu überlegen; sie meinten, das ‚junge Deutschland‘ habe die Romantik erschlagen, und was nach 1848 komme, sei schon an sich ein Neues, ein allmählich sich entfaltender Realismus. Und so ist auch meines Erachtens der ganze Umfang des Begriffes ‚Romantik‘ zu wenig überdacht worden. Indem man von dem Gegensatze der Schlegel, Tieck, Novalis einerseits, der Fichte, Schelling, Schleiermacher andererseits zu dem Klassizismus ausgieng, das starke Hervortreten der Subjektivität und das Abschwenken von der Verachtung zur Überschätzung des Mittelalters und der Volkspoesie, die Auflösung der festen poetischen Formen und die Extase als die echten Merkmale der Romantik auffaßte, mußte sich dem Blicke die volle Tiefe und Breite der Erscheinung verschleiern. Die Opposition der Romantiker wider die Klassiker ist schon richtig, aber die Neuerer streben ganz allgemein darnach, das Poetische in der Natur zu suchen,

das Leben an sich als poetisch zu nehmen, oder, dasselbe vom anderen Ende aus gesehen, die dichterische Phantasie zur Herrscherin der Welt zu erheben. Der Klassizismus stilisiert die Dichtung, er betont das Poetische der Form und gesteht der Überlieferung bestimmenden Einfluß auf das Gestalten des ‚sentimentalischen' Dichters zu. Mit Goethe vermochten sich die Romantiker trotz der italienischen Reise zu verständigen, in Schiller empfanden sie zuvörderst den Gegner. Nie können die beiden Grundanschauungen völlig und reinlich von einander getrennt werden, in großen Begabungen durchdringen sie sich häufig und wiegen dann abwechselnd vor: der romantischeste Dichter lernt immer mehr komponieren, je weiter er in seiner Kunst vorschreitet, und der Klassizist nimmt, je reifer er wird, desto leichter die bunte Fülle des Lebens ungebrochen und zwanglos in seine Rahmen auf. Doch brauchen wir darum die Schärfe des Kontrastes nicht zu mildern: für das Verständniß der modernen Poesie gibt er uns den wichtigsten Maßstab.

Von der Romantik ist Gottfried Keller ausgegangen. Wir wüßten das auch dann, wenn er sich nicht im ‚Grünen Heinrich' zu Jean Paul bekannt, auf die Umwälzung seines Inneren durch Goethe hingewiesen und manche Gedichte an Heine geknüpft hätte, wenn einzelne seiner Figuren und Cyklen nicht an T. A. Hoffmann und andere romantische Meister erinnerten. Bald werden wir im stande sein, die einzelnen Phasen seiner Entwicklung scharf zu sondern, seine allmähliche Umbildung, das Ausreifen seiner Kunst, klar zu bestimmen. Denn wir erlangen jetzt wichtige biographische Behelfe, die Nachlaßschriften (1892), Briefe und die köstlichen Tagebuchstücke, durch Jakob Baechtold's Fürsorge uns zugänglich (nunmehr drei Bände 1897), gewähren uns die reichsten Aufschlüsse. In großen Umrissen wird uns das Bild seines Schaffens deutlich. Ein Teil davon spiegelt sich in

den ‚Gedichten', doch fällt deren Hauptmasse in die Jugend Keller's. Die frühesten stecken auch am tiefsten in der Romantik, schon Äußerlichkeiten bekunden das. Dem Dichter belebt sich Alles in der Natur: Nichts ist so abgelegen und gering, daß es nicht in seiner poetischen Wirtschaft zu brauchen wäre. Die Pflanzen werden personifiziert und haben Schicksale, die Vergleichungen werden dabei viel mehr ins kleinste und einzelne verfolgt, als das sonst zu geschehen pflegt. Eine Überfülle von Bildern liegt dem Poeten bereit, er fördert sie herauf aus einem anscheinend unerschöpflichen Grunde. Die außerordentliche Bildkraft führt bisweilen zur Unklarheit, die Sprache zerfließt in Metaphern, sie verstockt sich zu festen Formeln, beinahe den kenningar der Skalden Skandinaviens vergleichbar, und Ausdrücke wie ‚nasser Staub' = Regen, unvermittelt gebraucht, zeugen für die Verwandtschaft dieser Technik mit dem Euphuism der Anfänge Shakspere's. Emerson faßte in dem durch Swedenborg beflügelten Schwunge seiner Phantasie die Natur als einen Schatz poetischer Symbole, so behandelt sie Keller. Dann aber verlangsamt und ermäßigt sich allgemach die Flut, das Trübe wird klar und die Naturbelebung setzt sich dahin um, daß der Dichter stets mit der frei und breit gemalten Anschauung anhebt, aus der ihm die Gedanken aufsteigen, die er jedoch mitunter gar nicht berichtet, ja sogar, wie es scheint, hie und da absichtlich ausschließt, so daß die reine Anschauung sich als das Poetische darstellt.

Wirkt da wol unbewußt die malerische Gabe Keller's mit (ähnlich verhält es sich bei dem mehr rhetorisch angelegten Arthur Fitger), so tritt diese im ‚Grünen Heinrich' noch merklicher zu Tage. Es ist schon ungemein bezeichnend für den Dichter (so verfuhr auch Ludwig Steub im ersten Bande seiner ‚Deutschen Träume'), daß er seinen Ausgangspunkt von einer Selbstbiographie nimmt, das Selbsterlebte, Äußeres

und Inneres, erzählt. Denn das beweist klärlich, wie das Wirkliche, das Vorhandene und Erfahrene, für den Autor den Stoff ausmacht, den die Poesie nachmals zubereitet. Und so überwiegt auch der Stoff ganz in dem Werk, das durch die Fehler der Komposition zu einem wahren Ungetüm von Roman aufgequollen ist, der schließlich, da der Held doch noch lebte, nur zu Ende gebracht werden konnte, indem das Schicksal unversehens, wie ein Ziegel vom Dach, den ‚Grünen Heinrich' erschlug. Nicht will ich darum die Katastrophe an sich getadelt haben, denn ich halte dafür, daß ein tragischer Ausgang für die tragische Figur des Helden durch die harte Notwendigkeit geboten ist, die aus dem Widerspruch zwischen Wollen und Können sich ergibt. Keller beschrieb gewiß sich selbst im ‚Grünen Heinrich' (wir wissen das jetzt genau), aber, wie es sich versteht, hob er dabei die Schwächen des Helden in ihrem Nebeneinander schärfer hervor, malte seine Unzulänglichkeit mit größerem Nachdruck aus, sowol, weil der Übergang vom Erinnern an das Durchlebte zum künstlerisch gearbeiteten Berichte das forderte, als auch, weil er damit der Sentimentalität seines strafenden Gewissens genugthat. Zwar will er nicht, wie Adalbert Stifter, das Kleinste zum Kleinen zusammensetzen, aus mikroskopischen Farbentüpflein ein handgroßes Bildchen erzeugen, das wir als ein Kunststück bewundern wie das Vaterunser auf einem Kirschkern; vielmehr will er das Charakteristische herausheben, es gelingt ihm aber noch nicht allenthalben, denn er unterscheidet noch zu wenig das Bedeutende vom Unbedeutenden. Das Winzigste in diesen unsäglich feinen Beobachtungen steht unmittelbar neben dem Großen, so wird das Ganze unruhig, verworren. Das ist insbesondere bei den für die Ökonomie des Buches so wichtigen Festbeschreibungen der Fall, die kein rundes, deutliches, in sich überschaubares Bild gewähren, so anziehend viele Einzelheiten geschildert sind. Das Werk

hat also grobe Mängel der Komposition, es ist aber durchaus nicht kompositionslos, wie man wol gemeint hat. Nicht nur sind die beiden Mädchen, Anna und Judith, wohlgewählte Kontrastfiguren, auch in den Nebengestalten und Episoden zeigt sich bewußte, wenngleich nicht durchgebildete Arbeit, die Schicksalswendungen sind berechnet und es fehlt nicht an Spuren, daß die erlebte Abfolge der Vorgänge mehrfach geändert worden ist. Die starke pädagogische Tendenz des Romanes, ein Erbstück, das nicht bloß auf Goethe's ‚Wilhelm Meister‘, sondern in ununterbrochener Kette auf viel weiter zurückliegende Vorbilder — bis auf Lohenstein's ‚Arminius‘ reicht der Stammbaum — zurückweist, und in lehrhaften Gesprächen sich überflüssig ausbreitet, ist nicht minder ein Zeugniß, wie der Dichter überlegsam verfährt.

Trotzdem ist es just die Beobachtung und Beschreibung selbst, die den ‚Grünen Heinrich‘ unverwüstlich macht. Das ist eine Frische und Unmittelbarkeit, die den Leser geradezu hinreißt, eine Fülle, die ihn überwältigt. Keller hat in diesem Betrachte sein erstes Werk durch seine späteren Schöpfungen nicht wieder erreicht: er hat dann haushalten gelernt, weise Sparsamkeit, das Maß des denkenden Künstlers. So stehen die meisten seiner reifen Dichtungen viel höher in Bezug auf die Kunst als der ‚Grüne Heinrich‘, haben jedoch dessen Ursprünglichkeit daran geben müssen. Überreich und sorglos breiten sich im ‚Grünen Heinrich‘ die Gaben des Dichters aus, lange Zeit darnach schöpft er aus dem Vorrat von Motiven, die dort nur angedeutet sind, und formt sie zu selbständigen Gebilden, wie z. B. aus dem Eitlen, Schiefgewachsenen der ‚Narr auf Manegg‘ geworden ist; er führt Stimmungsbilder, die zuerst nur schwach angelegt waren, später in satten Farben aus. (So verfuhr der Dichter auch noch anderwärts: das dürftige Skizzchen der Theresa Gut in ‚Regula Amrain‘ wächst sich aus zu der volleren Gestalt der

Frau Litumlei im ‚Schmied seines Glückes‘.) Es ist also Kellern nicht anders ergangen als Shakspere, Schiller und Goethe, deren Werke, je weiter der Dichter vorschritt, um so vollkommener gebildet und aufgebaut wurden, indeß die zwingende Gewalt der ersten Würfe gleichermaßen abnimmt. Kunstverstand und Schöpferkraft stehen nicht in geradem, sondern in verkehrtem Verhältniß zu einander; begegnen und geleiten sie sich durch eine Strecke auf der glücklichen Lebensbahn eines Künstlers, dann wird ein Höchstes und Gelungenstes hervorgebracht. Darum war es auch ein zweifelhaftes Unternehmen, als Keller an der Schwelle des Alters sein Jugendwerk umgestaltete. Dem edelsten Optimismus, der sein Wesen erfüllte, brachte er das Opfer, den tragischen Schluß der ersten Auflage in einen günstigen zu verändern; vielleicht auch bewegte ihn, daß sich sein eigenes Geschick so viel schöner entfaltet hatte, als er einst zu hoffen wagen durfte. Der Kauf war teuer, denn nun schließt sich das Ende nicht mehr an seine tragischen Voraussetzungen, es klafft eine Lücke. Und der Schaden wird nicht gut gemacht durch die Zusätze und wundersamen Erfindungen, welche die Verschachtelung auflösen, das Verknotete entwirren, Ordnung bringen, durch neue Lichter und Schatten einen Überblick herstellen sollen. Altes und Neues scheidet sich doch wol erkennbar und die leisen Drücker der Stilisierung der Ereignisse verdecken das nicht. Deßhalb meine ich, wär' es immer noch geraten, trotz Keller's leidenschaftlichem Verbot den ‚Grünen Heinrich‘ auch in seiner ersten Fassung wieder abzudrucken; es fänden sich genug Leser, die nicht so weichlich wären, daß sie nicht den mild erzählten früheren Ausgang des Helden dem glücklicheren, aber aufgepfropften späteren vorzögen.

Eine seltene Kunst übte Keller schon in seinen Anfängen. Jedermann empfindet das Eigentümliche in der

Sprache dieses Dichters, wie voll und rein die Dinge sich geben, wie frisch und neu und blank die Welt immer scheint, wie lustig oftmals, wie tief traurig anderswo, aber stets mit sachlichster Bestimmtheit, Zustände und Vorgänge sich darstellen. Liegt das der Hauptsache nach gewiß an der inneren Freudigkeit, mit der Keller die Welt betrachtete und in ihr webte, so dienen doch auch gewisse Kunstmittel dazu, diese Eindrücke zu verstärken: Sorgfalt an sich bei der Wortwahl, Vermeiden der Abstrakta, nahe Beziehungen zur Mundart, zur Volks- und besonders zur Handwerkersprache, Achtsamkeit im Herstellen neuer Wortverbindungen, indem die gewöhnlichen abgebrauchten Kombinationen von Substantivum und Adjektivum, von Verbum, Objekt und Adverbium gemieden, dafür ungenutzte zu stande gebracht werden. So bekommen die bekanntesten Sachen ein sonntägliches Aussehen, wie etwa ein Blümchen, eine Schleife auch dem getragenen Kleide zu erneuter Wirkung verhilft. Keller macht in dieser Kunst bis herauf zu seiner letzten Zeit immer Fortschritte, das lehren auch die wenigen späteren Gedichte, aber er ist ihrer schon in seinen ersten Erzählungen mächtig.

Den ‚Grünen Heinrich‘ und die ‚Leute von Seldwyla‘ kenne und liebe ich seit dreißig Jahren, also seit einer Zeit, da diese Werke wenig berühmt waren und die Größe ihres Schöpfers wol nur etliche seiner näheren Freunde zu würdigen vermochten. Das ist ja nun alles anders und damit auch die Tracht dieser Bücher. Die breiten rundlichen Lettern der Vieweg'schen Drucke, das kleine Format, das gelbliche, zuweilen stockfleckige Papier, sind der schmucken Ausstattung des Verlages von Hertz-Besser gewichen, den kompressen scharfen Lettern, den sauberen Zierstücken. Und aus zwei schwachen Bänden haben sich die ‚Leute von Seldwyla‘ zu vieren ausgewachsen, die sich allerdings nachmals wieder zu zweien verdickten. Ich will es hier gar nicht versuchen, den

Reichtum dieser Stücke in Formeln zu fassen; so weit das überhaupt angeht, ist es von verschiedenen Kritikern bereits unternommen worden. Jedesfalls bewährt sich Keller in dieser Sammlung, die er zwar nicht cyklisch abrundet, jedoch durch den Schauplatz und die Verhältnisse zusammenbindet (ungefähr wie Auerbach seine Dorfgeschichten), vollauf als Meister auf dem Gebiete der Novelle: die Bewegung echter Leidenschaft stellt er ebenso ins Tiefste greifend dar wie das bloß Groteske, das ihn um seiner Seltsamkeit willen vergnügt. Er behandelt mit der gleichen sachlichen Befriedigung Sonderlinge und Typen, er vereinzelt das Allgemeine, es bringt aber auch das Symbolische in seinen Schöpfungen vor, wie man schon angemerkt hat. Der Stoff für sich, das bunte Spiel des Inhaltes, die Vorgänge, die sich in Gegensätzen abwickeln, ergötzen den Dichter, der aber gleich dann als Erzieher auftritt und Musterbilder echter Frauen und Männer neben verkrüppelte, brüchige und zerfallene Wesen stellt. Seine Neigung für starke Frauen drückt sich oft unverhohlen aus: sie geben gerne den Anstoß, setzen die zähe, langsamere Willenskraft der Männer mit raschem Entschluß in Bewegung und wirken fast lieber selbst, als daß sie auf sich wirken lassen. Der Aufbau wird sorgsamer überlegt, der Ausdruck mehr gefeilt, ohne darob an Schmuckheit einzubüßen. Das Wesentliche bleibt auch hier die gesunde Freude des Dichters an der Wirklichkeit, an Natur und Leben, die deßhalb möglichst bestimmt beschrieben werden, eine Eigenschaft, die Keller mit Jeremias Gotthelf teilt und die als ein Geschenk der Schweizer, wenn schon nicht ihrer allein, an die deutsche Litteratur unserer Zeit angesehen werden darf. Es erzielt also hier der Optimismus technisch dieselben Wirkungen wie der Pessimismus, die Liebe zum Realen wie der Götzendienst vor dem Häßlichen, und es liest sich ganz wundersam, wenn Keller seinen Viggi Störteler die Bäume und Menschen ab-

schreiben läßt und ihn dadurch lächerlich macht, lange Jahre vor Zola's dickleibigen Notizbüchern. Die Abneigung der deutschen Naturalisten wider Gottfried Keller ist wol zu begreifen, aber es ist auch deutlich, daß unsere Jüngsten von dem kernigen Schwyzer gar Manches, einige vielleicht überhaupt Alles, lernen könnten.

Mit den ‚Sieben Legenden' schweift Keller anscheinend aus seiner Bahn und Art. Aber es scheint nur so. Denn er betrachtet die Masse der alten Legenden nicht als ein litterarisches Erzeugniß, als ein Produkt schriftstellernder Kunst, sondern als ein natürliches Gewächs und wie im Leben gegegebenes; so gestaltet er es dann nach seinem Gutdünken ohne irgend welche Rücksicht auf die Heiligkeit der Personen oder die religiöse Bedeutung der Stoffe. Er rückt diese Erzählungen ganz in den Bereich des einfachst Menschlichen und läßt das Wunder so naiv hineinspielen, wie das Märchenhafte in ‚Spiegel das Kätzchen'. Er poetisiert die Legende, das heißt, er sucht in ihr einen poetischen Kern und von diesem treibt er sein Bildwerk hinaus, zwar nach Maßgabe der bereits vorhandenen Linien, aber doch mit voller Freiheit ausdeutend und weiter schöpfend, bald leise ironisch, bald mit offener Parodie. Es bestimmen ihn dabei ganz die sonstigen Arten seines Geschmackes: das Bizarre zieht ihn ebenso an wie das Liebliche, das Komische wie das Ernste, und dort wo er einen fruchtbaren Punkt aufs glücklichste getroffen und entwickelt hat, dort gelingt ihm das unübertreffliche ‚Tanzlegendchen'. Es sind neben seiner Weise noch viele andere möglich, der Poesie, die den christlichen Heiligenlegenden innewohnt, gerecht zu werden, und ich kann mir denken, daß ein paßliches Auswählen und ein geschmackvolles Beschneiden der Auswüchse auch ohne starke Umgestaltung heute noch einen köstlichen Hort lauterer Poesie aus diesem unermeßlichen Vorrat an den Tag zu zaubern vermöchte; doch will ich

darum die Dichtungen Keller's nicht entbehren, die zwar nicht der Athem der Religion durchzieht, in denen aber doch ein neues poetisches Leben sich aufthut.

In zwei Cyklen, den ‚Zürcher Novellen' und dem ‚Sinngedicht' fassen sich Reihen von Erzählungen zusammen. Eines gewissen Geschmackes heimischer Erde kann die echteste Poesie nicht entraten, ebensowenig als nach Müllenhoff der alte bodenständige Mythus seiner entbehrt: ‚Faust' hat von Frankfurt am Main soviel wie die ‚Divina Commedia' von Florenz und wie Shakspere's Gewaltscenen nach Halliwell's Beweisen von dem London der Königin Elisabeth. Vornehmlich aber ist der Dichter berufen, die Art seiner nächsten Volksgenossen, sie aus ihrer Besonderheit ins Allgemeine erhebend, darzustellen, und in diesem Sinne setzte Keller Stadt und Kanton Zürich ein Denkmal in seinem Kranze historischer Novellen, die dort wurzeln wie die Geschichten Auerbach's im Schwarzwald, wie Jeremias Gotthelf aus dem Berner Oberland, Fritz Reuter aus Meklenburg, Spielhagen aus Pommern, Anzengruber aus Niederösterreich und Wien schöpften. Gottfried Keller hat, wie er selbst einbekennt, eigentlich die historische Erzählung nicht geliebt, daß heißt mit anderen Worten, er hat sich selbst nicht für ausnehmend geschickt dazu gehalten. Und in der That versteht man, daß es seinem Triebe, die Natur in allen Gestalten poetisch aufzufassen, ebenso schwer fallen mußte, sich in abgelegene Zeiträume konstruierend zu versetzen, wie sein Bedürfniß nach Wiedergabe des vollen Lebens dort nur geringe Befriedigung finden konnte, wo der Stoff durch mühsame Studien gewonnen und Schritt für Schritt von der Phantasie verlebendigt werden sollte. Keller hat sich diesen rauhen Pflichten nicht entzogen, wie sich das aus seiner außerordentlichen Gewissenhaftigkeit in Kunstsachen von selbst ergibt, und die ‚Zürcher Novellen' bezeugen, daß er lang-

wierige gelehrte Arbeit nicht scheute, ihre Spuren aber aufs achtsamste in seinen Dichtungen tilgte und gewissermaßen nur die feinsten echten Zeitstimmungen als Essenz daraus abzog. So vortrefflich nun diese historischen Stücke an sich gelungen sind, so spürt man doch sehr gut, daß der Poet das Gebiet seiner stärksten und reifsten Kraft erst im ‚Fähnlein der sieben Aufrechten‘ wieder betritt, ein Werk, das ich, seit es mir in Auerbach's Volkskalender zur Hand kam, unbedenklich als Krone der Keller'schen Novellen neben ‚Romeo und Julie auf dem Dorfe‘ stellte. Auf dieser Höhe hält sich auch die Rahmenerzählung im ‚Sinngedicht‘, die man mit Recht an die besten Arbeiten des Dichters reiht, indeß die einzelnen Geschichten selbst zum Teil aus älterer Zeit stammen, hie und da in einer gewissen sachlichen Trockenheit den Einfluß der Technik Ludwig Tieck's spüren und sich mitunter nur gezwungen als Illustrationen der Überschrift des Ganzen unterordnen lassen. Trotzdem sind sie alle rechte Kinder Keller's, was sie auch durch die Wiederkehr derselben Neigungen (z. B. für die Beschreibung wunderbaren Geschmeides und Zierwerkes) bekunden, und wir sind für alle dankbar.

Mit ‚Martin Salander‘ mich zu befreunden, hat mich etliche Mühe gekostet. Als ich zuerst in den Heften der ‚Deutschen Rundschau‘ den Roman bruchstückweise las, schien mir die Fortsetzung dem glänzend geschriebenen Eingange nicht völlig zu entsprechen, und das Auftreten der Zwillinge Weidelich nicht in angemessenem Verhältniß zu dem Ganzen zu stehen. Nun ist freilich, als das fertige Buch erschien, Manches im Zusammenhange auch in besseres Licht gerückt, zugleich aber sind die vorhandenen Gebrechen des Aufbaues noch sichtbarer geworden. Wir wissen jetzt, woher sie stammen: das Werk ist unvollendet, ein zweiter Band fehlt; wäre er noch gekommen, dann hätte sich der erste besser gegliedert und das Ganze wäre in ein Ebenmaß geordnet worden, wie

es Kellern selbst als die höchste Forderung seiner Kunst galt. Und doch wird schon in dem ersten Bande, den wir haben, zu viel berechnet und abgewogen, zu viel symbolisiert und werden belehrende Blicke auf die modernen Zustände geworfen, als daß ein unbefangener Genuß der Sachen recht möglich wäre. Auch dieses Werk ist erfüllt mit den schönsten Einzelheiten, wir genießen sie aber als solche und nicht zusammen als einheitliche Kunstschöpfung.

Keller's Nachlaß verschafft uns das Vergnügen, wahre Schmuckstücke deutscher Prosa aus verschiedenen Abschnitten seines Lebens kennen zu lernen: buntbeflügelte Phantasie in den ‚Traumbildern', den Reichtum wechselnder Stimmungen in den Briefen, schwerste, gedankentiefe Darstellung im ‚Bettagsmandat' von 1862 und in der ‚Parabel', leichtere in den Kritiken, die jedoch ebenfalls äußerst ergiebig sind an nachhaltenden Anregungen (z. B. ‚Am Mythenstein'); die Erzählung ‚Verschiedene Freiheitskämpfer', ein sehr gutes Stück, und endlich die Fragmente eines Trauerspieles ‚Therese', aus denen man — noch mehr aus den beigegebenen Zetteln und Anmerkungen des Autors — lernt, daß die epische Kraft des Dichters sich nun und nimmermehr in das straffe Gefüge dramatischen Baues hätte einzwängen lassen, sondern überfließend aus den zertriebenen Banden gewichen wäre.

Gottfried Keller ist der größte deutsche Dichter in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts. Er ist ein Meister seiner Kunst in den Hauptsachen, er übt sie auch im Kleinen und verschmäht das Geringste nicht, wie er denn mit ängstlicher Sorge die Unebenheiten der Sprache, das Zusammenstoßen harter Konsonanten, Einförmigkeit der Vokalfolge, ungelenken Satzbau beachtet und heilend zur Eurhythmie ausgleicht. Er ist der Poet für ein Zeitalter, das rüstig in der Materie schafft, denn die Freude am Wirklichen, am Leben in jeder Form, ist seine wohllautende Botschaft, deren

Harmonien von dem Grundklange einer gerade in der Übereinstimmung mit der Natur selbst auf das festeste gegründeten Sittlichkeit getragen werden. Fühlen wir in allen seinen Werken den Schweizer und den modernen Menschen, so verklärt sich diese Eigenart in seiner starken Persönlichkeit zu dem Ideal hoher Bildung, reinster Anschauung und kunstgemäßer Darstellung des Lebens. —

Aus dem Lande der Romantik, der ewig jungen, ist auch Josef Viktor von Scheffel gezogen gekommen, das Cerevis auf's Lockenhaupt gedrückt, zu Zeiten angethan mit dem langfaltigen Gewand, dem Blumenkranz und den spitzen Schuhen der ‚Frau Aventiure‘. In seinem ‚Trompeter von Säkkingen‘ wurde die viel benutzte Form mit dem frischen Inhalt jugendlicher Lebensfreude erfüllt; anscheinend so bequem und leicht geschlagen war dieses Gewebe, daß jetzt eine ganze Schaar geschäftiger Nachahmer auf Maschinenstühlen von surrenden Sprachspulen den beliebten Stoff herabhaspelt zum Ergötzen der dankbaren Käufer. Scheffel's ‚Ekkehard‘ hingegen ist der erfolgreichste historische Roman unserer Zeit geworden, nicht weil der Dichter so gründliche Studien dazu gemacht, sondern eben weil er sich weit genug über seine Studien erhoben hatte, um die poetische Kraft des Stoffes selbst frei walten zu lassen. Ihm schließt sich der Westphale Wilhelm Weber in ‚Dreizehnlinden‘ an, schwerfälliger, trüber, aber dafür von starker, religiöser Empfindung durchwärmt, und in seinen lyrischen Gedichten, die ich höher schätze als sein Epos, knorrig und scharf, aber echt, tief und wahrhaft.

In Gustav Freytag's Werken schafft der Dichter neben dem Gelehrten; hat dieser uns die zur Zeit einzige deutsche Kulturgeschichte in den ‚Bildern aus der deutschen Vergangenheit‘ geschenkt und sie durch die Bände seiner ‚Ahnen‘ illustriert, so hat jener in den ‚Journalisten‘ unser

ebenso einziges modernes Lustspiel geschaffen, auf das wir stolz sein können, sofern wir die feinen Stücke Hackländer's wegen ihres älteren Parfüms bei Seite schieben wollen. Freytag hat auch mit anderen Dramen glückliche Griffe in unser Leben gethan und aus demselben Stoffkreise seine wirksamste Dichtung ‚Soll und Haben‘ geholt, ein Werk, das mit der Technik von Scott und Dickens die bis dahin wenig berührten Aufgaben aus der Welt der Arbeit behandelt.

Friedrich Spielhagen hat sich über Theorie und Technik seiner Kunst so vielfach und eingehend ausgesprochen, zuletzt noch in seiner Autobiographie, daß kein Zweifel mehr bestehen sollte, wie er sich und sein Lebenswerk aufgefaßt zu sehen wünscht; so wird man eben vorsichtiger Weise sagen müssen, da das Ergebniß seiner Selbstanalyse vielleicht nicht ganz mit dem der litterarhistorischen Betrachtung übereinstimmt. Er fühlt das instinktiv und wendet sich daher ziemlich feindselig wider die historische Ästhetik, spottet gerne der Kritik, hält ihre Synthesen schon in den Vorbedingungen für fehlerhaft und ist den Rezensenten im ganzen abgeneigt. Das macht, er empfindet sich zuerst und zuletzt in seinem Schaffen als Künstler. Auch ihm gewährt die Erfahrung den Stoff seiner Arbeit, und, wie wir hinzufügen dürfen, eine Erfahrung, die durch ein ausgezeichnetes Vermögen zu beobachten, eine Fülle kostbarster echtester Züge aufhäuft — nirgends reicher als in seinen pommerschen Romanen — er waltet aber darüber mit einem viel höheren Grade von Freiheit, als es dem mittleren Stande der heutigen Forderungen nach Realismus entspricht. Ich glaube, daß bei den meisten seiner Arbeiten zuerst das Problem an sich vor seiner Seele stand, das nun freilich gar kein theoretisch abgezogenes zu sein braucht, sondern mit einem starken Motiv oder mit einer bestimmten Qualität von Charakteren zusammenfallen kann. Häufig ist es ein soziales, ein politisches im weitesten Sinne,

und das scheint mir ein rechtes Merkmal der Poesie Spielhagen's, das ihn ebenso zu einem Erben des jungen Deutschlands und Gutzkow's insbesondere macht, wie seine Stellung zur Kunst ihn den Klassizisten zuzählen läßt und in Gegensatz zur Romantik bringt. Seine Dichtung hat im großen genommen eine Tendenz, sie ist nicht allein um ihrer selbst willen vorhanden. Und das rechne ich ihm keineswegs zum Vorwurf an, sondern halte es für eine schätzenswerte Eigenschaft; ich wenigstens möchte einen Poeten aus unserer modernen Litteratur nicht missen, in dessen Seele sich die bedeutenden Vorgänge der eigenen Zeit spiegeln, in dessen Schöpfungen sie sich dann verdichten und zwar, wie es nicht anders sein kann, von den Punkten aus gesehen, die sein Leben ihn gewinnen ließ. Spielhagen stellt die Weltanschauung des freisinnigen vorgeschrittenen Bürgertums dar, ohne daß er sich selbst in eine durch Schlagworte umschriebene politische Partei reihte. Gustav Freytag kennt er als seinen Antagonisten in allen Hauptsachen, wie er denn sich mit diesem Dichter des konservativen bürgerlichen Wesens in einen Vergleich gestellt hat, der nur etwas allzu ungünstig für den Gegner ausgefallen ist. Beide sind sie mit edelster Bildung getränkt: nur ist die Spielhagen's künstlerisch, poetisch im engeren Sinne, die Freytag's historisch, wissenschaftlich. Beide bewundern Walter Scott und Dickens; aber wenn man sie fragt, was an diesen Erzählern ihnen das Wirkungsvolle, Nachahmenswerte scheint, dann wird man von beiden ganz verschiedene Antworten erhalten. Gustav Freytag hat trotz seiner englischen Vorbilder, trotz seiner Beteiligung an der Politik und seiner journalistischen Thätigkeit noch einen wol erkennbaren Hang zur Romantik, Spielhagen hat sich davon abgekehrt, seine Poesie wendet ihr Antlitz nach der Zukunft. Freytag hat Humor, Spielhagen nicht, Ironie und Sarkasmus sollen ihm das Fehlende ersetzen. Beide sind sie

neben einander existenzberechtigt, so unsympathisch sie sich selbst sein mögen: die größere poetische Triebkraft des Einen wird durch die liebevolle Versenkung des Anderen in die Heimlichkeit deutscher Art aufgewogen. Vortrefflich spricht Spielhagen im zweiten Bande seines Buches ‚Finder und Erfinder' über seine Besonderheit als Künstler: er nennt die lebenden Gestalten seines Erfahrungskreises ‚Modelle' und legt mit Recht den höchsten Wert auf die wohlüberlegte Komposition, deren kein Dichter zu entraten vermag. Er wundert sich über die Leistung von Dickens, der sein eigenes Leben beschreiben wollte und dann einfach ganze Abschnitte aus dem abgebrochenen Werke in ‚David Copperfield' hinübernahm, wo jetzt Niemand die Nähte merkt, und durch dieses Erstaunen zeugt er, der sich doch innerlich mit Bulwer verwandt fühlt, ganz klar für seinen Abstand vom humoristischen Realismus. Große Kraft des Darstellens und äußerer Zwang haben Spielhagen zu einem sehr fruchtbaren Schriftsteller gemacht; seiner Art lag die Gefahr gelegentlicher Wiederholung nahe, und es läßt sich nicht bestreiten, daß er ihr nicht immer mit Glück entgangen ist. Aber er hat ein echtes Pathos, seine Schilderungen sind oft hinreißend, und die bewußte Kunst im Aufbau seiner Werke würdigt man um so mehr, je tiefer man sich in ihre Einzelheiten versenkt. So ist die stückweise Entfaltung des düsteren Geheimnisses in ‚Plattland' eine meisterliche Arbeit, und die Weise, wie die ‚Sturmflut' in dem darnach benannten Werke mit ihrer elementaren Wucht von Anfang ab das Ganze beherrscht, sich nach und nach unwiderstehlich in den Vordergrund schiebt, bis in einer großartigen Beschreibung die Katastrophe ausklingt, hat kaum ihresgleichen in der modernen Dichtung. Sind seine Charaktere nicht allzeit lebenswahr, so sind sie doch stets poetisch, d. h. im gegebenen Zusammenhange wahr, wie denn Böcklin einmal Schilfblätter violett gemalt hat, die doch im Gewitter-

lichte der furchtbaren Szene ihren vollen natürlichen Farbenwert behielten. Will man freie Schöpfung, sorgsames Durchdenken und Umbilden des von der Erfahrung gelieferten Stoffes nach Kräften aus der Poesie und vornehmlich aus dem Roman drängen, so muß, wer den Dingen vorurteilslos gegenübersteht, gerade deßwegen einen so ernsten Künstler, wie Spielhagen ist, dankbar schätzen.

Von einer ganz anderen Seite faßt Paul Heyse, das größte Formtalent, das wir jetzt haben, seine Aufgaben an, er bebaut beinahe sämmtliche poetischen Gattungen. Man denkt nun allerdings bei seinem Namen zuerst an die Novellen, die solide Grundlage seines Ansehens. Diese Stücke sind hauptsächlich psychologische Studien. Im Beginne seines Schaffens erzählte Heyse etliche Geschichten um des Geschehenen willen, gewissermaßen al fresco, und neuestens, da er an altfranzösischen und italienischen Novellisten seine Technik wunderbar verfeinert hat, kehrt er bisweilen zu dieser Art zurück. Aus Novellen setzen sich auch seine Romane zusammen, denen es an straffer, zu einem Ziel strebender Gliederung fehlt, so sorgfältig die Studienblätter sein mögen Heyse's Erzählungen umspannen das ganze Empfindungsleben der modernen Welt in ihren verschiedenen Schichten, am meisten verweilt er beim höheren Mittelstande. Er liebt es, die Konflikte in Frauenseelen zu verlegen, deren komplizierten Mechanismus er aufs eindringlichste kennen gelernt hat, wie vielleicht Niemand vor ihm. Und ebenso unübertroffen ist er in der Feinheit der Ausmalung, im Gebrauch aller Kunstmittel, in dem vollendeten Versbau, in der Sprache. Wenn ich gestehe, daß mir trotz alledem in der Gesellschaft von Heyse's Erzählungen selten behaglich zu Mute ist, so weiß ich wol, daß ich damit vor vielen meiner Leser etwas wage, aber ich kann nicht anders. Die Luft, welche in diesen Geschichten ihre linden, lauen Wellen schlägt, ist zu

schwül, zu drückend für mich. Zu sehr ist die augenblickliche Schwäche der Menschen maßgebend für die Entscheidung ihres Geschickes, nicht bloß der immer achtenswerte Sturm leidenschaftlichen Gefühls; die Helden werden von Stimmungen getragen, sie haben keinen festen, durchgreifenden Willen, ihre Lebenserfahrung verdichtet sich nicht zu leitenden Grundsätzen, mit einem Worte, sie sind mir oft zu unmännlich. Ich gebe gerne zu, daß Heyse in zahlreichen Fällen der künstlerisch aufgefaßten Wirklichkeit näher stehen mag als ich mit meinem Tadel, und vor Allem erkenne ich an, daß dieß der Künstlerschaft Heyse's keinen Abtrag thut. Und den ‚letzten Kentaur', der mir heute noch sein Meisterstück bleibt, hat eben auch Heyse gedichtet. Selbst im Drama, dem er der Anlage und Entwicklung seiner Gaben nach ferne steht, ist ihm viel Gutes geglückt, so eben erst der ‚Weltuntergang', ein Stück, das breit und prachtvoll einsetzt, dann freilich, da Heyse hier wie meistens seine dramatischen Trümpfe nicht zusammenhält, dünn und schwach ausläuft. Heyse ist der modernste unter den lebenden Meistern.

Wie gegen eine farbenglänzende, luftige Villa, die in schön geschwungenen Linien über den Arno hinwegblickt, mit Marmorzinnen gekrönt, mit bunter Gesellschaft erfüllt, wie gegen einen solchen feinen Renaissancebau ein alt, fest, schwarzgeräuchert deutsches Bürgerhaus mit Erkern und wasserspeienden Drachenköpfen, mit Schnitzwerk, finstern Winkeln und lauschigen Eckchen, warm und behaglich im Winter unserer Heimat, so steht gegen Paul Heyse der Erzähler Wilhelm Raabe (Jakob Corvinus). Seine besten Geschichten spielen im 16. Jahrhundert und in Norddeutschland, eine rauhe Zeit und harte Männer, aber voll Bewegung und tüchtigem Leben. Daß Raabe einer der ersten Kenner dieses wichtigen Jahrhunderts ist, brauche ich keinem Sachverständigen zu sagen. In seinen Romanen und Erzählungen

aus der Gegenwart tritt es stärker hervor, wie sehr Raabe bei Jean Paul in die Schule gegangen ist. Manche Sonderbarkeiten erklären sich daraus und daß der Autor durch Einschübe und Zwischenreden dem Leser die Sache nicht eben erleichtert; doch die knorrigen und eckigen Charaktere sind mit warmer Liebe gezeichnet; insbesondere die idyllischen Bilder aus dem Leben der kleinen Leute, und Raabe's Humor leuchtet, mitunter etwas spukhaft, in die tiefsten Schatten hinein. Sein ‚Hungerpastor', das ‚Horn von Wanza', die ‚Chronik der Sperlingsgasse' bieten köstliche Genrebilder aus einer trüben Zeit.

Theodor Fontane nimmt eine ganz eigentümliche Stellung ein. Als Dichter längst bekannt und nach Gebühr geschätzt, ist er durch lange Jahrzehnte als Journalist thätig gewesen, hat als Theaterreferent der ‚Vossischen Zeitung' sich durch seine immer aus dem weiteren begründeten Kritiken Ansehen und Geltung erworben und ist mit Glück wiederholt als Kriegsberichterstatter aufgetreten, selbst seinem Unfalle 1870 verdanken wir das hübsche Büchlein ‚Kriegsgefangen'. Aus der Arbeit des Reporters im allerbesten Wortsinn erwuchsen die vier Bände seiner ‚Wanderungen durch die Mark Brandenburg', in denen er seiner Heimat eine Biographie widmet, wie sie kein deutscher Gau sonst aufzuweisen hat. Das Buch ist ungemein frisch geschrieben, bringt in behaglichem Plaudertone dem Leser die Kenntniß des historischen Bodens der Mark bei und macht ihn mit der scharf ausgesprochenen Sonderart der Bewohner vertraut: die alten Edelsitze und Schlösser werden lebendig, die Anschauung des modernen Daseins und der Hauch einer großen Vergangenheit verquicken sich in erfreulichster Weise; seit langem rechne ich dieses Werk unter meine Lieblingsbücher. Vielleicht hat gerade die Freude an dieser Darstellung Fontane bewogen, es überhaupt mit dem Erzählen zu versuchen. Wenigstens

schließt der weitläufige Roman ‚Vor dem Sturm‘ sich unmittelbar an die ‚Wanderungen‘ und bildet eine Art von Ausschnitt märkischer Geschichte um 1812/13. Nicht ohne Schaden, denn die Teile des Werkes hängen unter sich nicht zusammen, die Schilderungen sind ohne inneres Bedürfniß an einander gereiht, die Erzählung als solche könnte auf ein Drittel ihres Bestandes zugeschnitten werden, ohne etwas Wesentliches einzubüßen. So schlimm wird es bei Fontane's späteren Romanen nicht, aber die Komposition behält stets etwas Lockeres, Zufälliges, ausgenommen das schöne Buch ‚Unwiederbringlich‘, das unter dem Einfluß von Goethe's ‚Wahlverwandtschaften‘ geschlossener aufgebaut worden ist. Fontane behandelt sehr verschiedene Stoffe, am wenigsten scheint mir trotz des äußeren Erfolges in diesem Betrachte ‚Graf Petöfy‘ gelungen, bei welcher Arbeit die Grundlage von Beobachtungen nicht fest genug ist, um ziemliche Fehler der Charakteristik vermeiden zu lassen. Gerade die schier unerschöpfliche Fülle des Geschauten, die Schärfe und Tiefe des landsmännischen Blickes sind es, die Fontane's märkische Romane auszeichnen. Ob sie in alter Zeit spielen, im Jahrhundert der Reformation, oder die Helden des Regiments Gensdarmes abbilden, ob sie die Bauern des Oderbruches beschreiben oder die Lustbarkeiten der Junker, überall herrscht dieselbe Fähigkeit gut zu sehen und mit ganz unwillkürlicher Treue das Wahrgenommene darzustellen. Es ist die Technik des Reporters, die hier angewandt ist, wenn auch lange nicht mehr die Gesichtspunkte des Reporters dafür gelten. Am allerglücklichsten schaltet Fontane ohne Zweifel in den Berliner Geschichten. Hier ist er ganz zuhause, Hoch und Niedrig sind ihm gleichermaßen nahe und lieb; denn wie genau er sie abschildert, daß er an den Leuten mit seinem Herzen hängt, daß sie ihm recht sind in ihrer kantigen, aber doch tüchtigen Art, das merkt man leicht. Zudem sind diese

Bücher (ich nenne nur: ‚Irrungen — Wirrungen‘, ‚Stine‘, ‚Frau Jenny Treibel‘, den Roman ‚Effie Briest‘, dessen berechnete Kühle so tief ergreift,) mit seltener Freiheit und Vorurteilslosigkeit gemacht, so daß es wol verständlich erscheint, wenn die Wortführer des Realismus den jugendmutigen Siebziger zu den Ihren zählen. Fontane war der richtige Mann, den Berliner Lokalroman zu gründen, oder vielmehr, das von Willibald Alexis fallen gelassene Werk fortzuführen. Es gibt heute keinen Berliner Lokalroman, denn so nenne ich Erzählungen nicht, die zufällig in Berlin spielen, mögen sie mit noch so viel Ortsfarbe ausgemalt sein; ‚Lokalroman‘ ist eine Dichtung, die aus der Stadt selbst emporgediehen ist, ihre Luft, ihr Wesen, alles für sie Bezeichnende in sich aufnimmt und an den Leser weitergibt. Ein solcher Lokalroman bestand in Wien von den vierziger bis zu den siebziger Jahren, Leute wie Eduard Breier, Anton Langer, Theodor Flamm gehörten dazu, es war ein merkwürdiges und schätzbares Gewächs, seine Geschichte jedoch soll erst geschrieben werden. Das alte Berlin, das heißt das vor 1870, welches auch Julius Rodenberg vortrefflich beschreibt, kennt Fontane wie kaum einer; er ist aber mit dem neuen und seinem bunt durch einander quirlenden Leben nicht minder genau bekannt und hat den Vorzug, daß er den modernsten Berlinern ihre angestammte Weise nachzuempfinden vermag, denn er ist selbst aus diesem harten Holz geschnitzt. Mit ‚Stechlin‘ schloß die Lebensarbeit Fontane's, der in Adolf Menzel seinen nächsten Kunstverwandten besitzt, auf das glücklichste ab. —

Noch lange könnte man diese Aufzählung von Dichtern fortsetzen, die Jedem, der die moderne deutsche Litteratur in ihrer Gesammtheit auf sich wirken läßt, als Führer oder als charakteristische und bedeutende Erscheinungen entgegentreten. Nur einzelne habe ich herausgegriffen, habe Gutzkow kaum

erwähnt, Otto Ludwig und Hebbel gar nicht genannt, und selbst von Fritz Reuter geschwiegen, an dem wir uns als einem Volksschriftsteller ersten Ranges freuen. Nicht alle diese Männer und viele andere, die zu ihnen gehören, üben noch solche Anziehung auf unser Publikum aus, als sie verdienten; dieser und jener weichen zurück, bevor sie zu voller Wirkung gelangt sind. Die Deutschen sind eben nicht dankbar gegen die Litteratur und gegen die Schriftsteller. Man überlege: wären die Dichter, deren ich eine Reihe vor dem Leser habe vorbeiziehen lassen, Franzosen oder Engländer, wie fest stünden sie in der Achtung ihres Volkes, wie stolz würde man das Ausland auf sie verweisen, für sie um Anerkennung allerorts werben! Was hat man aus den hervorragenden, guten und mittelmäßigen englischen Romanschriftstellern zu machen verstanden? Der Chauvinismus, der bei uns unverkennbar eingezogen ist, — hier wäre ein weites, fruchtbares Feld für ihn!

Doch lenken wir den Blick unseren jüngsten Tagen zu, dem Geschlechte der Poeten, die heute in voller Kraft wirken, deren Bahn nicht vollendet ist, die von Jahr zu Jahr Neues und Eigentümliches ihrer Begabung abgewinnen. Sie bilden die ersten Posten in der modernen deutschen Litteratur, falls wir auf deren Besitz beharren, und über sie müssen wir uns ganz vornehmlich klar werden.

Ein glanzvolles Talent ist Arthur Fitger. Er ringt nach den höchsten Preisen und ist vortrefflich dafür ausgerüstet. Eigenständige Kraft, die zuweilen an Überschuß leidet — ein selten Ding heute bei Dichtern — ist das Merkmal seiner Poesie. Festigkeit zeichnet sein Wesen aus: die Liebe ist für den Lyriker Fitger ein wichtiges Moment des Lebens, aber sie ist nicht Alles; der Mann hat Pflichten und darf sich den Mut nicht brechen lassen, wenn das bittere Schicksal ihm ein freudloses Dasein aufzwingt. An

dieser Eigenschaft des Dichters mag man sich erbauen, sie fordert die höchste Achtung ab. Als Dramatiker besitzt er das beneidenswerte Vermögen, seine Gestalten klar und plastisch vor Augen zu stellen, die Situationen scharf zu zeichnen und mit rücksichtsloser Konsequenz bis zum Ende ausbildend zu verketten; wem ein schweres, ungemildertes Geschick, das mit Kraft getragen wird, nur Grauen erregt ohne zu erheben, der mag von Fitger's Tragödien fortbleiben. Seine Schilderungen gebieten über alle Abstufungen der Farbe, er ist nicht umsonst auch ein bedeutender Maler. Dabei unterstützt ihn eine erstaunliche Sprachgewalt, der kaum etwas zu schwierig ist. Er übergreift sich manchmal und sündigt durch Aufnahme unerhörter und falscher Wortbildungen, durch Fehler gegen die Bedeutung, aber er füllt die Luft nicht mit leeren Klängen. Vielleicht leidet seine Lyrik unter der Schwere der Gedanken, denen sie dienstpflichtig ist. Das Märchen ‚Der Meisterdieb' gebraucht die uralte Erfindung, in welcher die verwegene Klugheit gerühmt wird, nur als Zettel für den Teppich, in dessen wundersamer Pracht sich die Geschicke der Menschen tiefsinnig verflechten. Die ‚Idyllen' öffnen den Blick in die Abgründe des Lebens, sie nehmen das Widerwärtigste auf, ohne die menschliche Gestalt zum Scheusal zu verzerren. Fitger ist nicht so einfach, daß er leicht populär werden könnte, aber eine feine und reine Künstlernatur ist er, an der sich nichts Gemachtes findet. Bei ihm ist echte Leidenschaft, darum ergreifen seine Verse den Leser und lassen den nicht los, den sie einmal gepackt haben.

Absonderlich ist es mir mit Konrad Ferdinand Meyer ergangen. Sein ‚Jürg Jenatsch' kam gerade recht, um durch seine Freude an dem energischen Kämpen, durch die rasch vorwärts drängende Handlung nach dem Überschwank psychologischer Tüfteleien in unseren Romanen wahrhaft zu erquicken. Der Mann hatte etwas zu erzählen, es

quoll frisch und ursprünglich in dem Buch. Dagegen fiel der ‚Heilige' ab. Thomas à Becket war zu sehr konstruiert, die Verkettung schwerfällig und steif, was man am meisten in den englischen Übersetzungen des Werkes beobachten konnte. ‚Hutten's letzte Tage' wirkten ebenso stark und tief, als ‚Engelberg' durch fade Süßlichkeit abstieß. Die Bücher ‚Novellen' stellten es sicher, daß der Dichter die gesammte Erzählungstechnik vollkommen in seiner Gewalt hatte. Auch Heyse war den alten Italienern selten so nahe gekommen als ‚Die Hochzeit des Mönches'. Ein Stück, so barock wie ‚Die Richterin', war doch eine giltige Kraftprobe für den Poeten, und ‚Die Versuchung des Pescara' ist von allen Seiten gesehen ein meisterliches Werk. Nicht minder ist der Teil von ‚Angela Borgia' bis zur Blendung Giulios, eine in ihrem Drängen wunderbar gelungene Komposition; fällt der zweite Teil ab, so liegt das vielleicht nur daran, daß Abschnitte aus einer ursprünglich weiteren Anlage zusammengerückt, und in einander verschoben worden sind.

Freilich, auch hier regte sich neuerdings der Gedanke, ob nicht dieser farbige Schein objektivster Lebenswahrheit mehr das Ergebniß der Überlegung und des Studiums sei als die frei aufsteigende Schöpfung des mit Bildung gesättigten Genius. Die ‚Gedichte' haben mir den Zweifel benommen. Was Meyer schafft, ist in der That Mosaikarbeit: die polierte Fläche, aus zahllosen Farbstiften zusammengefügt, macht in einigem Abstande den Eindruck, aus kühner Eingebung und doch mit Hilfe des angeborenen, feinsten Kunstverständnisses hingeworfen zu sein, der kalte Glanz verrät jedoch das Material, dessen sich die mühsame Technik bedient. Es mag für das weitere Publikum ziemlich gleichgiltig sein, auf welchem Wege diese Werke zu stande gekommen sind; für die litterarhistorische Kritik ist es ebenso wichtig, hier Klarheit zu gewinnen wie für den Kunstforscher, der die Kartons

von Raphael und die darnach gewobenen Gobelins sehr wohl unterscheidet. Gewiß ist Meyer ein großer ‚Künstler‘, aber dieses Wort ist für ihn lieber aus dem Zusammenhange mit ‚Künsteln‘ zu verstehen, denn aus dem mit ‚Können‘.

In einigen raschen Schritten ist Ernst von Wildenbruch nach vorne getreten. Die erste Auflage seiner ‚Lieder und Gesänge‘ war noch voll Nachempfindung, etliche Male gelang ein gerundetes, in sich fertiges Gedicht; die zweite, ‚Dichtungen und Balladen‘, ist erheblich besser. Mit dem halb epischen, halb dramatischen Werk ‚Die Söhne der Sybillen und der Nornen‘, einer späten und doch unreifen Frucht Byronischen Geistes, war ein unlösbares Problem angegriffen, das Gedicht ist trotz einzelner Schönheiten mißlungen. Die beiden Schlachtenepen ‚Vionville‘ und ‚Sedan‘ tönen voll und kräftig, es fehlt ihnen aber die rechte packende Gegenständlichkeit und diesen Mangel verhüllen die rauschendsten Verse nicht. Wildenbruch's Novellen streben nach neuen Aufgaben und suchen sie durch sehr mannigfache Mittel zu lösen. Um originell zu sein, wird der Autor seltsam, sogar grotesk. Doch gibt es auch sehr gute Sachen darunter, wozu ich besonders den ‚Astronomen‘ rechne, freilich eher ein kleines Trauerspiel als eine Erzählung. Im Drama hat Wildenbruch das rechte Feld für seine große Begabung gefunden, die, wie es sich gehört, auch mit starker Fruchtbarkeit verbunden ist. Noch immer gibt es unter seinen Bühnenwerken mehr Fehlgriffe als Treffer, aber diese Fehlgriffe sind keine Nieten und legen Zeugniß ab von der sicheren Herrschaft des Dichters über die Stoffe. Einzelne Stücke, z. B. ‚Christoph Marlow‘, ‚Die Herrin ihrer Hand‘, ‚Opfer um Opfer‘ können nur als Versuche zur Übung gelten, enthalten aber schon ganz vortreffliche Partien, so im erstgenannten Drama die Theaterszenen. Ganz eigentümlich sind die Probleme im ‚Neuen Gebot‘, ‚Vater und Söhne‘, ‚Der Mennonit‘, nur zu wenig einfach,

zu verzwickt, mit zu vielen Voraussetzungen belastet, als daß die tragische Kraft recht durchzuschlagen vermöchte. Trauerspiele großen Stiles sind ‚Die Karolinger‘ und ‚Harold‘, obgleich es selbst in ihnen noch nicht geradlinig, sondern stellenweise im Zickzack auf die Katastrophe losgeht. Die wichtigsten der dem Tragödiendichter notwendigen Eigenschaften treten hier offen zu Tage: die Handlung wird nicht in der Exposition vorschnell verausgabt — sonst ein sicheres Zeichen schwacher dramatischer Veranlagung — sondern fest zusammengehalten mit wohl eingesetzten Steigerungen; ferner läßt der Poet dem Schauspieler etwas zu thun übrig, er sagt nicht alles, die Striche werden gröber, wie es die Bühnenwirkung fordert, die Effekte sind stärker herausgetrieben. Wildenbruch's jüngeres Werk, ‚Die Quitzows‘, ist sein Bestes, darin wird der Einfluß Heinrich von Kleist's mächtig und durchaus zum Vorteil der Tragödie, welche in den Volksszenen die Schilderungskraft von Willibald Alexis aufweist, von Akt zu Akt die Handlung strammer anzieht und mit großen Szenen der derb gezeichneten Charaktere abschließt. Dieses Trauerspiel hat etwas Kerniges, was ähnlich auch bei Fitger und in den Dramen des trefflichen Kruse, dreier Norddeutschen, durchbricht. ‚Die Quitzows‘ werden der deutschen Bühne ein dauernder Gewinn sein. In der letzten Zeit schien der Dichter eher zurück als vorwärts zu schreiten. Äußerliche Tendenzen drängten sich in seine Werke und verdarben sie (am meisten das ganz verunglückte ‚Heilige Lachen‘) und einzelne treffliche Szenen entschädigten kaum für tiefgreifende Schwächen. Doch haben die Dramen ‚Heinrich und Heinrichs Geschlecht‘ den Glauben an seine Kraft wieder hergestellt, denn sie bedeuten eine machtvolle Leistung, die sich in großen starken Linien über das tägliche Geschwätz unserer Theater erhebt. Wildenbruch versteht es, die elementaren Gegensätze der Welt in Personen, die abstrakten Gedanken, die als letzte Gründe das

Leben bestimmen, in Handlungen zu verkörpern. Dieses neue Werk gehört zu den wenigen Erscheinungen unserer Litteratur, an denen man sich erfreuen kann, gleichviel, in welcher Erziehung ästhetischer Begriffe man aufgewachsen sein mag.

Österreich spricht in der modernsten deutschen Poesie ein gewichtiges Wort.

Unter den Dramatikern der Gegenwart nimmt Ludwig Anzengruber die erste Stelle ein. Ihm war eine Dichtergabe höchsten Ranges eigen; ihr Kennzeichen ist eine außerordentliche schöpferische Kraft, sowol befähigt, große Probleme aus dem modernsten Leben zu stellen, als auch Menschen zu bilden. Die Probleme sind von ihm nicht theoretisch erfaßt und berechnet, sie erscheinen seinem Geiste sogleich in der Ausgestaltung ganzer Gruppen, seine eigene Lebensfülle strömt in die Figuren ein. In ihrer Mehrheit sind seine Aufgaben ethisch, er wünscht auf das Volk im Sinne bestimmter, wenngleich nicht überall kodifizierter Sittengesetze zu wirken, darum verficht er die echte Humanität gegen die Überlieferung, den verständigen Fortschritt wider die Vorurteile des Herkommens, das Tüchtige und Echte im Kampfe mit der Heuchelei. Aber er denkt seine Arbeit weder zunächst als die eines Sittenlehrers, noch beschränkt er sich darauf, er fühlt sich allerwärts zuerst als Künstler. Darum ist als eine Art Schlüssel seines Wesens der Ausspruch anzusehen, den er gegen Rosegger that, als dieser über die Naturwahrheit der Bauern Anzengruber's etliche Bedenken äußerte: ‚Ich bin nicht dafür vorhanden, daß ich naturwahre Bauerngestalten mache, sondern ich schaffe Gestalten, wie ich sie brauche, um das darzustellen, was ich darzustellen habe'. Die Echtheit der Dorfszenerie ist somit für seine Schöpfungen nebensächlich, er hat sie gewählt, weil da die Verhältnisse am einfachsten liegen, die Motive am durchsichtigsten sind und der Rahmen knapp. Es verschlägt daher auch nichts, wenn hie und da in seinen Dramen und

Erzählungen aus dem Bauernleben Kostümfehler vorkommen. Am stärksten ist das wol der Fall in der Sprache seiner Bauern: diese existiert nämlich solcherweise nirgends, sie ist ein Gemisch aus Hochdeutsch, Wienerisch und der Mundart einzelner Gegenden Niederösterreichs. Verstöße wider die Wortbildung, den Gebrauch der Konjunktionen finden sich oft, Pronomina fehlen manchmal irrig, die Sätze sind häufig zu lang, gewunden und verworren; das Alles kann aber den Eindruck nicht stören, zumal Anzengruber sich dieser Mängel zum Teil selbst bewußt war und sie nur nicht mied, weil er meinte, der allgemeinen Verständlichkeit Opfer bringen zu müssen. Man darf deßhalb mit Recht sagen, daß seine Bauernstücke in das Dorfleben Niederösterreichs und der angrenzenden Gebirgsländer nur ‚verlegt' wurden, nicht dort erwachsen sind. Diese geringen Schäden werden alle nicht bloß durch die von Innen heraus treibende Kraft der Gestaltung überwunden, sondern in den Dramen Anzengruber's auch durch die einfach meisterhafte Technik. Er hat sämmtliche Mittel seiner Kunst in der Hand und gebraucht sie mit spielender Leichtigkeit. Er besitzt die tiefste Einsicht in das Bühnenmäßige, sie ist ihm zum poetischen Instinkt geworden. Die besondere Weise der Verkürzung und Verdichtung, die Geheimnisse der inneren Perspektive, wie man heraushebt, verdeckt und in einander schiebt, die Eigenheit der dramatischen Ausdrucksform, das ist ihm geläufig fast wie ein angeborenes. Er vergreift sich zuweilen in den Aufgaben, nicht in den Mitteln, es mißlangen ihm niemals Stücke aus technischen Gründen. Auf eigenstem Boden findet er sich in seinen Wiener Volksstücken. Da ist Alles echt, Kostüm und Sprache, da bewegt er sich mit völliger Ungebundenheit und da ist ihm auch sein größtes, unsterbliches Werk ‚Das vierte Gebot' gelungen. Immer wieder erstaune ich über den Reichtum lebenswahrster Einzelheiten, über die Bewegungsinten-

sität der Figuren, bewundere den im Kleinsten in einander greifenden Aufbau und fühle mich von dem gewaltigen Zuge des Ganzen hingerissen. In diesem Werk, dann in dem Weihnachtsstücke ‚Heimg'funden', in den Dorfdramen der ‚Meineidbauer', der ‚G'wissenswurm' und der Komödie ‚die Kreuzelschreiber' wird der Dramatiker Anzengruber leben. Diesen Erfolgen gegenüber war die Prosa für ihn zuerst ein von der Not aufgezwungenes Auskunftsmittel. Er hat aber die hier erforderliche Technik sich allmählich angeeignet und beherrscht sie in seinen letzten großen und kleinen Erzählungen als Meister. Er verwendet nichts Zufälliges, benutzt das von der Gelegenheit gebotene auch nur als Nebending und schreibt keine Skizzen. Selbst wo er einen einzelnen Menschen für sich schildert, faßt er ihn als Problem. Er will mit seinen Sachen immer Etwas sagen und sagt es nachdrücklich. Er geht bei seiner Prosa viel weiter in der Absteckung seiner Aufgaben und in ihrer Durchführung als in seinen Dramen, gewiß nur deßhalb, weil der Erzähler nicht ebenso wie der Bühnendichter einen Censor zu fürchten hatte. Anzengruber weiß auch in seine kleinen Geschichten tiefen Gehalt zu legen und rückt sie aus dem Engen ins Weite. Die wichtigsten Fragen im Gebiete des Glaubens, dann vornehmlich der Sitte, auch die heikelsten, greift er energisch an und dringt in scharfer Charakteristik, in kräftiger, alles Beiwerk meidender Sprache unmittelbar auf sein Ziel vor. Der Dramatiker verläugnet sich auch in dem Erzähler nicht. Der ‚Sternsteinhof' ist da sein Meisterwerk, wie es dort das ‚Vierte Gebot' war. In diesem Buche steckt eine Größe der Lebensanschauung, ein so ferner, vorauseilender Blick, daß uns deutlich wird, was den Wert seiner Poesie, sowie seiner Lebensarbeit überhaupt eigentlich ausmacht. Das ist seine Gesammterscheinung, in der Dichter und Mensch in Eins zusammenfließen. Anzengruber war ein selten großer, freier und reiner Mensch. Er

war aber auch ein ganz moderner Mensch. Ohne klassische und naturwissenschaftliche Bildung hatte er doch die volle Höhe der Lebensauffassung am Ende des 19. Jahrhunderts gewonnen. Es scheint mir deßwegen unhistorisch, ihn an den altösterreichischen Josephinismus anzuknüpfen, abgesehen davon, daß sich die Frage gar nicht beantworten ließe, wie und wo Anzengruber die eigentümlich encyklopädistische Bildung aus der Zeit Kaiser Josef II. in sich aufgenommen haben könnte. Denn eine so besondere Kulturphase, wie diese war, kehrt nicht wieder, kehrt ja doch gar Nichts in der Weise wieder, wie es einst gewesen war, und täuschen uns nur äußere Ähnlichkeiten und übereinstimmende Allgemeinheiten, die aber jedesmal in einem anderen historischen Zusammenhange auch etwas Anderes zu bedeuten haben, gerade so wie dieselben Atommassen chemischer Elemente in verschiedenen Verbindungen ganz verschieden funktionieren. Nein, Anzengruber war ein Mensch und Künstler, wie er nur in unserer Zeit so gedeihen kann. Er hat sich nicht ausleben dürfen: karge Zeit war ihm zugemessen, ein trauriges Schicksal drängte ihn zuweilen ab von seiner Bahn und sperrte sie allzu früh ganz. Aber er schaute die höchsten Probleme der gegenwärtigen Kunst als ein Mensch der Gegenwart, er besaß die edelsten Gaben, an ihrer Lösung mitzuwirken, und wenn es ihm versagt geblieben ist, das Letzte und Höchste auszusprechen, das in seiner Natur gelegen war, so sind auch die Werke, die er uns hinterlassen hat, Schöpfungen eines monumentalen Menschen und Dichters.

Das alte Österreich war auf dem besten Wege gewesen, zu einer ganz eigenartigen Erscheinung im Kulturleben des modernen Europa zu werden, als es 1859 erschüttert, 1866 zerschlagen wurde; denn daß, was seither sich gestaltete, ein neues Gebilde ist, das aus den früheren Bahnen wich, wird kein ernsthaft Überlegender bezweifeln. Nicht so sehr war ehedem der einheitliche Staatszweck von den so verschiedenen

Nationen und Völkersplittern richtig erfaßt und angestrebt worden, als der Zwang der Verhältnisse hatte sich zur Gewohnheit ausgewachsen und der politische Druck, der von den Machthabern ausgieng, preßte die mannigfachen vielsprachigen Teile zu einer gestaltlosen Masse zusammen. Deutsch war Rede und Bildung der Herrschenden, deutsch daher die Grundfarbe der allgemach erzeugten Völkermischung. Freilich kehrte sich eben darum auch der Haß aller derer, die noch nicht völlig in das Ganze aufgegangen waren, wider das Deutsche, und, mochten die Einzelnen unter sich noch so wenig sich verbunden fühlen, in dem Deutschen sahen und sehen sie bis auf heute den verhaßten Feind, ihn, das Werkzeug der amalgamierenden Staatskunst, halten sie für deren Urheber. Am weitesten war der Prozeß der Entstehung einer Mischkultur im Nordwesten der Monarchie vorgeschritten, wo ein starker und arbeitsamer, wenngleich nicht sonderlich begabter slavischer Stamm, die Tschechen, seit mehr als einem Jahrtausend in fruchtbaren, ausgedehnten und wohl abgegrenzten Gefilden sich festgesetzt hatte. Es ist ein Irrtum, wenn man meint, die Tschechen hätten in alter Zeit ihre nationale Eigenheit neben den Deutschen nicht empfunden, ihr slavisches Sondergefühl wäre erst eine künstliche Schöpfung unserer Tage; im Gegenteil, das ganze Mittelalter hindurch wehren sie sich mit aller Kraft und verbissener Zähigkeit wider das harte Übergewicht der deutschen Nachbarn, die zeitweilig ihnen böse Herren wurden, ihr Haß bricht vielmals in blutigen Gewaltthaten aus: man braucht nur die Jahrbücher des Kosmas von Prag aufzuschlagen, um zu sehen, mit welchem Zorn der Kern des Volkes, der tschechische Adel, seine Selbständigkeit verteidigte, mit welch' blinder aber furchtbarer Wut die breite Schaar der tschechischen Ackerbauer wider den deutschen Erbfeind aufstand. Auch die Gräuel der Hussitenkriege verstehen sich nur unter dieser Voraussetzung. Erst während der beiden letzten

Jahrhunderte erlosch die offene Flamme dieses Völkerzwistes, in der Tiefe aber, wie wir heute wissen, fraß die Glut still weiter, wie der Brand eines alten verschütteten Kohlenwerkes, der in helle Lohe aufschlägt, wenn eine unvorsichtige Hand die friedlich grüne Rasendecke darüber durchbricht. So konnte es geschehen, daß die Regierenden glaubten, der ruhige Boden einer neuen Mischbildung habe sich ausreichend gefestigt, um darauf ein Bleibendes zu schaffen. Goethe's Freund, Graf Kaspar Sternberg, war von dieser Ansicht erfüllt, als er das böhmische Museum in Prag begründete, ein großer Teil des reichen Adels war derselben Meinung, nur wenige hielten sich fern, es entwickelte sich eine ‚böhmische‘ Litteratur, Wissenschaft und Kunst, die zwar deutsch redete, malte und musizierte, jedoch die tschechische Eigenart liebevoll in sich aufnahm. Die Prager Akademie war eine der Heimstätten dieser Kultur, Dichter wie Egon Ebert, Zeitschriften wie Medau's vielbändige ‚Erinnerungen‘, in Mähren der ‚Wanderer‘, die Neutitscheiner ‚Biene‘, die Brünner ‚Gesellschaft‘, wurden die Organe, durch welche diese Erscheinung auf das Leben zu wirken versuchte. Und im Süden gab es eine ähnliche Entwicklung: Graf Anton Auersperg (Anastasius Grün), ein deutscher Aristokrat und Poet, war der Schüler des Slovenen Preširen und übersetzte noch an seinem Lebensabende die Gedichte seines Lehrers, sowie die tiefempfundenen Volkslieder der Alpenslaven. Vielleicht denkt Mancher noch heute, wo wir auf dem Schutte dieser Bestrebungen stehen, nicht ohne wehmütige Sehnsucht an jene Zeit zurück; vieles Treffliche, was in den Ländern der sogenannten ‚Wenzelskrone‘ bis herauf in die sechziger Jahre von Deutschen und Tschechen geschaffen wurde, entstammt der dünnen Schicht jenes gemeinsamen Bodens: Palacky, der tschechische Geschichtsschreiber, war ebensogut aus ihr aufgewachsen wie der deutsche Mediziner Rokitansky und eine große Reihe hochbegabter Künstler und

Schriftsteller. Unwiederbringlich ist mit den Zuständen jener Zeit auch das Gute ihrer Kultur dahingeschwunden; es träume Niemand davon, die Bedingungen der ‚böhmischen' Bildung könnten je wiederkehren! Aber nicht Weniges und nicht Geringes aus der deutschen Litteratur Österreichs der Gegenwart wurzelt noch in dieser Vergangenheit, saugt seine besten Säfte daraus und bildet sie zu kostbaren Früchten aus.

Dem geschilderten Kulturkreise gehört auch Marie Freiin von Ebner-Eschenbach an, als geborene Gräfin Dubsky aus dem hohen Adel Mährens stammend. In keinem ihrer wesentlichen Züge verleugnet die Dichterin diese ihre besondere Art älterer Bildung. So kann man z. B. manchen Band ihrer Erzählungen achtsam durchlesen und nur ganz zufällig dahinter kommen, daß die Bauern, die als Episodenfiguren eingeführt werden oder deren Schicksale gar den eigentlichen Stoff abgeben, Tschechen sind und kein Wort Deutsch reden. Ja, sie wendet sich sogar ausdrücklich gegen das Prinzip der Nationalität und bezeichnet es in einem ihrer Sprüche als eine Beschränkung der Nächstenliebe. Politische Leidenschaft zeigt überhaupt keine ihrer Gestalten. Es ist die Weltbetrachtung einer österreichischen Aristokratin, die sich in ihren Büchern darlegt, und die Eindrücke, aus denen sie sich aufbaut, sind der Hauptsache nach den Zuständen vor 1848 oder kurz darnach entnommen, obschon in einzelnen Stücken auch die neue Zeit zu ihrem Recht gelangt. Die Bildung dieser herrlichen Frau ist ihrer Grundlage nach deutsch mit dem französischen und englischen Beisatz, der in ihren Lebenskreisen für erforderlich gehalten wird; aber daß sie deutsch ist, tritt gar nicht in das Bewußtsein der Schriftstellerin. So ist denn aristokratisch auch Anschauung und Beurteilung der Menschen. Damit soll durchaus nicht gesagt sein, daß sie engherzig und voreingenommen wäre; soweit man unter ihren Umständen frei von Standeseinflüssen sein

kann, ist es die Freiin von Ebner-Eschenbach. Aber natürlich kann man das nie ganz, jeder Dichter muß die Farbe seines Ursprunges tragen, und das zeigt sich auch bei ihr in vielen äußeren Dingen, in der Motivierung mehrerer Geschichten und Vorgänge. Daß ‚Lotti, die Urmacherin‘ ihren einzigen Besitz, die Sammlung ihres Vaters, um 150.000 Gulden verkauft und diesen Betrag ihrem früheren Geliebten schenkt, um ihn aus den Fesseln der handwerksmäßig betriebenen Schriftstellerei zu lösen, das konnte nur Jemand erfinden, für den 150.000 Gulden zwar eine ziemlich große Summe, aber nicht die ganze Basis und den Nährboden eines wohlausgestatteten Daseins ausmachen. Daß in den Erzählungen, die sich mit den Standesgenossen der Verfasserin beschäftigen, die Welt und die Menschen auch mit den Augen des hohen Adels gemessen werden, erachtet man gewiß als selbstverständlich. Am meisten empfindet man von einer gewissen Befangenheit in ihren frühesten Dichtungen. Dann aber ringt sie sich auch aus diesen Schranken los und läutert ihre Weltauffassung im ‚Gemeindekind‘ empor zum Evangelium der Humanität. Das wird ihr nicht schwer, denn ein Grundzug ihres Wesens ist aufrichtige Güte. Darum wird sie nirgends wärmer, als wenn sie von wirklich guten Leuten spricht und Handlungen echten Wohlwollens berichtet. Und wie weiß sie die komischen Eigenheiten guter Menschen mild und nachsichtig darzustellen, so daß sie nicht zu Karrikaturen sich verzerren, und uns erheitern, ohne verächtlich zu werden. Man denke an die köstliche ‚Komtesse Muschi‘, an den ‚guten Mond‘ (Sudermann's ostpreußischer Erzähler in ‚Jolanthe's Hochzeit‘ sieht fast wie eine selbstthätig durchgearbeitete Replik davon aus) oder die beiden ‚Freiherrn von Gemperlein‘ oder die prächtige Generalin im ‚Muff‘, bei der man sich gerne an die Verfasserin selbst erinnert. Frau von Ebner-Eschenbach hat den Instinkt für das Gute, so zu sagen,

sie spürt ihm bei dem Verworfensten nach und sucht in der verkörperten Selbstsucht jenen winzigen Fleck auf, den ein menschliches Gefühl durchpulst. Wo sie lehrend auftritt, ist ihre Weisheit von dem Streben, das Gute nahe zu rücken, gesättigt.

Damit umschreibt man aber, wie sich von selbst versteht, nicht ihre Leistungen. Bin ich recht, so gieng die Begabung der Dichterin von dem Interesse am Erzählen an sich aus. Höher als anderswo wird in der vornehmen Gesellschaft die Kunst geschätzt, gut zu erzählen, ein Schmuck reizvoller Konversation, und dankbarer als dort sind nirgends die ‚G'schichtln', die Züge und kleinen Ereignisse, die mit den freier sich auslebenden Persönlichkeiten im Kreise der Bekannten verknüpft werden. Da mag auch der Genius der Frau von Ebner-Eschenbach eingesetzt, vielleicht noch an glückliche dramatische Versuche sich geschlossen haben. Daher sind für sie die Personen, das Erlebte, die Geschichte die Hauptsache. Die Schilderungen treten zurück, wenngleich es an ausgezeichneten nicht gebricht. Es wird mehr gesprochen als im epischen Fluß berichtet, der unmittelbare Ausdruck des Wesens wird gesucht im Brief, in den proverbeartigen Dramoletten, im Tagebuch, in der selbst vorgetragenen Erzählung. Die Vorgänge bezeichnen deutlicher die Stürme des Seelenlebens als eine scharf eindringende Analyse. Aus Einzelheiten fügt sich allgemach der Charakter zusammen, auch der feste Kern der Gestalt wird erst nach und nach sichtbar, es wird nicht mit ihm angehoben. Darum ist es bei den meisten Figuren zunächst eine Eigenheit des äußeren Gehabens, ernst oder komisch, an welche die Erzählerin anknüpft, an das Auffällige schließt sich das Interessante. Zuweilen wendet die Verfasserin mühsame Studien auf die Sache, und es war sicherlich nichts Kleines, sich ins Uhrmacherhandwerk und seine Geschichte so zu vertiefen, wie das für ‚Lotti' geschehen

mußte. Dem vermuteten Ursprunge ihrer Dichtergabe möchte es angemessen sein, wenn die Darstellung anfangs recht locker, sprungweise, bequem sich gestaltete und wenn trotz alles Fortschrittes streng geschlossene, in sich fest vernietete Kompositionen ihr auch später nicht gelungen sind. Ich glaube nicht, daß Frau von Ebner-Eschenbach sich ein Problem vorsetzt und dieses mit ihrer Kenntniß der Welt ausstattet; ich meine, für sie gibt es zuerst anziehende oder lehrreiche Erfahrungen, und das Problem, wofern es zur Klarheit darüber kommt, drängt sich nachher in das Erzählte ein, spreitet es auf und hält es zusammen.

Das ist aber alles gar nicht die Hauptsache. Dieser Dichterin gilt es als das Wichtigste, ihre Anschauung des Lebens wiederzugeben. Und diese ist von seltenem Reichtum und unerwarteter Fülle. Zunächst befaßt sie die eigenen Kreise der Erzählerin, und es ist da sehr interessant, ihre Arbeit mit der von Ossip Schubin zu vergleichen: bei Frau von Ebner Ruhe, sorgfältige Wiedergabe aller Stimmen, Mitempfindung, feines Nachgefühl für die Laune wie für die Leidenschaft, ein milder Richterspruch am Ende; das sticht ab gegen die Unruhe, die fahrige Art Ossip Schubin's, ihre flott hingeworfenen Skizzen, die brillanten Lichter und überschwarzen Schatten, die Malice und Ironie, den Mangel an rechter innerer Wärme. Die Masse dessen, was das Leben in die Gesichtsweite der Frau von Ebner brachte, ist bedeutend größer als was Lola Kirschner mit bewunderungswürdiger Schärfe und Energie beobachtet hat, darum schöpft auch die ältere Dichterin mehr aus dem Vollen und stellt uns nur geschaute Menschen vor. Frau von Ebner begann in der Art, wie sie die Erfahrung verwertete und poetisch ausdeutete, mit der Technik früherer französischer Romane, George Sand hat sie besonders beeinflußt, dann aber gewinnt der Stoff zusehends Macht über sie und in ihrem großen

Werk, dem ‚Gemeindekind', kommt sie den Grenzen des künstlerischen Realismus sehr nahe; das Motto: ‚Tout est l'histoire' steht mit voller Absicht am Eingange dieser ausgezeichneten Schöpfung. Peinliches, Krasses meidet sie nicht ganz, in ihren jüngsten Erzählungen ‚Unsühnbar', ‚Margarethe' will es mir sogar ohne Not in die Sache getragen und das Maß überschritten scheinen. Daneben folgt sie allerdings den Antrieben eines starken Idealismus. Sie mutet ihren Heldinnen eine Kraft des Entsagens, der Aufopferung zu, die das Gebot des Herrn auffaßt, als ob es lautete: ‚Liebe Deinen Nächsten mehr als Dich selbst!', und ihre ‚Aphorismen', die nur gelegentlich etwas zu sehr von den landläufigen Weisheitssätzen abhängen und entstehen, indem sie diese bestreiten, ändern, umkehren, sie bilden eigentlich ein kleines Handbüchlein idealistischer Ethik. Voll und verklärt entfaltet sich die Sittlichkeit dieser edlen Dichterin im ‚Gemeindekind'. Da wird nicht das einfache und lässige ‚Verstehen ist Entschuldigen' vorgetragen, sondern die Pflicht, zu helfen, wo man begreift, aufs nachdrücklichste eingeprägt. Frau von Ebner-Eschenbach lehnt es hier ab, lehren zu wollen, sie wünscht das Leben, auch das schlimmste, so zu beschreiben, wie sie es kennt; aber weil ihr ganzes Wesen von lauterer Humanität erwärmt und durchstrahlt wird, fügt sich ihr von selbst die treu bewahrte Mannigfaltigkeit der Erfahrung zu einem Gebilde zusammen, das die es genießen mit dem Streben nach reinster Menschlichkeit erfüllt. —

Das Schicksal hat es Ferdinand von Saar schwer gemacht, ein Dichter zu werden, und noch schwerer, große Erfolge zu gewinnen. Bis zur Stunde wird ihm die Anerkennung auch seiner eigenen Landsleute zögernd und fast widerwillig gezollt. Liegt das zum einen Teil gewiß daran, daß er es allzeit verschmäht hat, der Eitelkeit kritischer Zeitungsschreiber das Lob abzuschmeicheln, welches die Treffer

auf dem Büchermarkte nicht entbehren können, so vermag er anderesteils von seinem etwas schwerflüssigen Wesen nicht den heiteren Ausdruck ungemischter Lebensfreude zu erzwingen, der die Lesermasse wirbt. Seine Art ist ernst, beinahe melancholisch. Aber dieser Ernst kommt auch seiner Arbeit zu gute: selten wird ein Poet gefunden, dem seine Kunst so hoch steht wie ihm, dem sie allein den Wert des Lebens bedeutet, der mit so hingebender Sorgfalt sich müht, jede und sei es die kleinste Schöpfung möglichst vollkommen zu gestalten. Darum schreibt Herr von Saar auch eigentlich wenig, denn er entläßt kein Stück aus seiner Hut und Sorge, dem er nicht mit innerer Befriedigung sein Werkzeichen aufprägen dürfte. Der höchststrebende Idealismus dieses Künstlers tritt uns vielleicht am klarsten in seinen Dramen entgegen. Dafür zeugt schon der Charakter der historischen Stoffe, die er mehrmals gewählt hat: Kaiser Heinrich IV. (eigentlich zwei Stücke), die beiden de Witt, Thassilo. Menschen edelster Gesinnung, wenn auch nicht ohne einen verhängnißvollen Zusatz von Schwäche, kämpfen gegen ein widriges, übermächtiges Schicksal und erliegen. Schöne und, wie man sie liest, wirkungsvolle Szenen zeichnen die Tragödien aus, eine gehobene Sprache ohne Bombast, glückliche Sentenzen und treffende seltene Bilder schmücken sie, die sich in wohlüberlegter Gliederung entwickeln. Vielleicht sollte die Zeichnung derber, die Farbe greller sein, wie sie die Dekorationsmalerei der Bühne liebt, vielleicht hätte der feinfühlige Poet den gröberen Theatereffekten nicht so gern aus dem Wege gehen sollen. Sicher ist, daß die Hauptcharaktere sämmtlich nicht einfach und plan genug sind, ihnen allen haftet ein dunkles Etwas inne, das bei der psychologischen Analyse als unlösbarer Rest zurückbleibt. Am ehesten wird uns Papst Gregor VII. begreiflich, wie von Saar ihn uns vorführt, aber schon Heinrich IV. und noch mehr sein Sohn

Heinrich V. enthüllen uns nur so viel von ihrem Wesen, daß wir die tieferen Gründe ihres Gemütes ahnen, aber nicht ermessen. Kaum anders verhält es sich mit den beiden Brüdern de Witt, deren tragische Schuld nicht packend genug heraustritt, und am meisten bedarf die Langsamkeit und Schwerfälligkeit des tüchtigen Thassilo eines nachfühlenden Verständnisses, dem aber auf der Bühne vor der beleuchteten Rampe nicht genug Raum bleibt. So liegt es auch in ‚Tempesta‘: der Maler ist mit einem Komplex psychischer Voraussetzungen ausgerüstet, die ihn zwar interessant machen, aber abnorm erscheinen lassen und deßhalb seiner leidenschaftlichen Eifersucht keine Entfaltung gestatten, die wir mitempfinden könnten. In ‚Eine Wohlthat‘ wird ein glücklichster Gedanke, von dem Unsegen einer guten Handlung, welche die ruhige Entwicklung eines Geschickes stört, vorgetragen, aber nach einer aufs beste gewonnenen Peripetie fällt das Stück mit einem inneren Bruch ab. Den Dramen mangelt im ganzen das heiße theatralische Temperament, der Dichter ist zu rücksichtsvoll, er rechnet zu sehr darauf, seinem Publikum einen stillen reinen Genuß zu verschaffen, er peitscht die Teilnahme nicht auf, er nimmt eine liebevolle Achtsamkeit in Anspruch, die man heute weniger gewährt denn je.

Das weist uns auf Eigenschaften der poetischen Persönlichkeit von Saar's, die gerade seiner Lyrik den Gehalt echten Edelmetalles verleihen. Sollte man mit einem Schlagwort das Eigentümliche dieser Poesie bezeichnen, so könnte man vielleicht sagen, ihr Grundelement sei wehmutsvolle Betrachtung. Nicht daß es an schwungvollen Liedern, an leidenschaftlichen Ausbrüchen fehlte, aber sie werden überwogen durch bewegte Reflexion oder sie steigen aus dieser auf. Ihren höchsten Wert erhalten diese ‚Gedichte‘ durch die unbedingte Echtheit der Empfindung, die sie durchströmt; ich

bin sicher, daß nicht eine Zeile in dem Bande zu finden ist, die nicht erlebt und nicht aus der Existenz des Poeten abgelöst wäre. Der inneren Wahrheit entspricht dann die äußere: so wie er die Dinge beschreibt, so hat er sie geschaut, so sind sie wirklich. Untrennbar verbindet sich damit die schlichte, reine, schöne Sprache, ihre Vorzüge treten mit den übrigen des Dichters gar oft in lauterste Harmonie zusammen. Der Kreis behandelter Stoffe ist so eng nicht, als es nach ihrer Gebundenheit an die Erfahrung des Autors scheinen möchte. Besonders bietet die Armut, die ums Leben ringt in Stadt und Land, die Arbeit der Niedrigsten, dem sinnigen Auge des teilnehmenden Dichters zwar trübe, aber durch tiefes Mitempfinden verklärte Bilder dar. Herr von Saar ist nicht zaghaft in der Schilderung des Elends; man dürfte in diesem Betrachte ihn getrost zu den Realisten zählen, fände er nicht im Ärmsten und Verkommensten noch die Spuren eines ursprünglichen hohen Menschentums. Dieses edle Mitgefühl, das er Allen zuwendet, ob sie auf den Höhen des Lebens dahinschweben oder in der Tiefe sich wälzen, das muß in der Brust der Leser wiederklingen, und darum scheue ich mich auch nicht, diesen Gedichten noch eine Zukunft vorherzusagen. Das Besondere der wohlgeordneten Sammlung der Lyrik von Saar's zeigt sich schönstens beisammen in den ‚Wiener Elegien‘ (und in einigen ganz ausgezeichneten Stücken der ‚Nachklänge‘). Mit diesen Blättern hat der Dichter seiner Vaterstadt ein Denkmal seiner Liebe gestiftet. Den poetischen Wert der in Distichen dahinfließenden Schilderungen wird Jeder empfinden; was sie an sachlichem Gehalt umfassen und wie wahr und tieffst gefühlt sie sind, daß weiß nur, wer das alte Wien in sein Herz geschlossen und den Übergang des Alten zum Neuen darin miterlebt hat. Herr von Saar wendet sich keineswegs ab von der Großstadt unserer Tage: wie er sonst in seinen Gedichten das Werden und Vergehen

als den unabänderlichen Lauf der Welt erkennt und es mit weitestem Blick begreift, so versteht er auch hier die jüngsten Phasen des Wiener Lebens und wird ihnen gerecht, mag er noch so sehr an den traulichen Bildern aus der kleineren alten Stadt hängen. Viel Stoff zum Verständniß des letzten Menschenalters von Wien ist in Büchern und Zeitungen aufgespeichert, von Eduard Breier, dem vergessenen, bis herauf zu den Humoristen der Gegenwart, den trefflichen Schlögl, Chiavacci und Pötzl; aufs reinste gefaßt stellt sich die Summe der jüngsten Entwicklung der Kaiserstadt dar in den ‚Elegien' von Saar's, die mit den schönen Versen schließen:

Doch du bist noch, o Wien! Noch ragt zum Himmel dein Thurm auf,
Uralt mächtiges Lied rauscht ihm die Donau hinan.
Und so wirst du besteh'n, was auch die Zukunft dir bringe —
Dir und der heimischen Flur, die dich umgrünt und umblüht.
Sieh, es dämmert der Abend, doch morgen flammt wieder das Frühroth —
Und bei fernem Geläut' segnet dich jetzt dein Poet. —

Das Gebiet, in dem zu schaffen der Begabung von Saar's am vollkommensten entspricht, ist die Erzählung; man darf ihn, kurz gesagt, den Begründer und wesentlichsten Förderer der im engeren Sinne ‚österreichischen' Novelle nennen. Wie sich von selbst versteht, begegnen wir in diesen Arbeiten denselben Hauptzügen, die uns des Dichters Wesen anderweit bezeugten. Da ist die Neigung, Vergangenes mit leiser Trauer nachempfindend zu beschreiben, die er sich selbst im Eingange zur ‚Geigerin' zuspricht: ‚Ich bin ein Freund der Vergangenheit. — Nur jene Vergangenheit will ich gemeint wissen, die mit ihren Ausläufern in die Gegenwart hineinreicht und welcher ich, da der Mensch nun einmal seine Jugendeindrücke nicht los werden kann, noch dem Herzen nach angehöre.' Diese mit Entsagung getränkte Liebe umrahmt ‚Schloß Kostenitz' und zeigt sich am wirkungsvollsten zu Ende in der Schilderung des Treibens der jungen Geldaristokratie. Da

ist die schöne Fähigkeit, schwache, sündhafte Menschen aufs schärfste zu zeichnen und ihnen doch etwas mitzugeben, das sie nicht völlig sinken läßt und den Herzen der Leser Mitgefühl abnötigt, nirgends besser als in der Sammlung ‚Schicksale'. Ich weiß außer Bret Harte, natürlich in ganz anderen Stoffen und bei durchaus verschiedener Darstellung, Niemand, der diesen Zug in seiner Poesie so ausgeprägt enthielte als Herr von Saar. Es liegt doch ein edler Optimismus der Weltauffassung zu grunde, die auch den anscheinend Verlorenen und Würdelosen so menschlich zu verstehen und damit zu erheben vermag. Und trotzdem erzählt der Dichter die schlichte Wahrheit, wie er denn sogar in den Novellen niemals Anderes berichtet, als was er selbst ganz oder zum Teil miterlebt hat, und es durchaus verschmäht, Erfundenes oder Überliefertes zu gestalten. Und wie kennt er seine Österreicher! Sei es, daß er sie in den Salons der Wiener Finanzwelt oder auf den Schlössern des mährischen Adels aufsucht, sei es, daß sie ihm in den Bürgerhäusern von Wien, im Kleinleben der Vorstädte begegnen oder in den Arbeiterhütten, in der Uniform oder im geistlichen Talar — er kennt sie nicht bloß, er studiert sie, und weil er die Art seines Volkes so herzlich liebt, so weiß er auch aufs tiefste sich in sie einzufinden. Arbeiten wie ‚Lieutenant Burda' und ‚Seligmann Hirsch' lesen sich fast unheimlich in der bis in den Kern eines an sich unbedeutenden Menschen eindringenden Analyse, der uns ja doch nur durch die Kunst des Dichters interessiert, durch die Synthese eines den dürftigen Helden adelnden Schicksals. In seiner Technik wächst der Poet von Werk zu Werk, so fesselt z. B. die ‚Geschichte eines Wienerkindes' (und jüngst der ‚Sündenfall') lebhaftest schon durch die feine Art, in welcher die Bruchstücke eines Lebens an uns vorübergleiten, uns aber doch ein Ganzes klarst zusammenhängend geboten wird. Menschlich, mild,

nachsichtig, mit lauterem Wohlwollen stellt von Saar seine Gestalten hin. Seine Begabung ist in den Novellen, vom ‚Innocens‘ angefangen, den ich ohne Bedenken neben Storm's ‚Immensee‘ stelle, in so schönem inneren Gleichgewichte und Ebenmaß entwickelt, wie sie selten begegnen. Viel von der Wirkung dieser Stücke beruht auf ihrer Sprache. Es ist dem Dichter gewiß nicht leicht gefallen, sein Werkzeug so zu beherrschen, wie es ihm thatsächlich gelungen ist; dem Österreicher und Offizier stehen wol mehr Hindernisse entgegen als den meisten Schriftstellern. Es war aber auch nur möglich durch unablässige, sorgsamste Arbeit. Heute schreibt Herr von Saar so, daß man nichts anders haben oder wünschen könnte, als es eben ist. Langsam genießt man diesen ruhigen Fluß des Ausdruckes, die unverbrauchte, eigenartige Gegenständlichkeit, die saubere Schlichtheit seiner Satzgefüge. Sein Werk will der Dichter nicht im Fluge eines gierigen Augenblickes gelesen wissen, er zwingt den Leser zu sinnendem Verweilen. Er ist ernst, er ist schwer, aber echt und wahr, ein Poet, der Nichts schreibt, als was ihm aus der warm empfindenden Brust quillt, und in seiner Gesammterscheinung der volle Ausdruck der besten Eigenschaften eines deutschen Österreichers. —

Anders als diesen Landsleuten ist es Peter Rosegger ergangen, der von der Gunst des Glückes getragen und bis heute gefördert wurde. Was Anderen ein Hinderniß wird, ihm schlug Alles zum Guten aus. Rasch wandte sich seinem Streben die Teilnahme weiter Kreise zu. Die Armut des Bauernknaben aus dem entlegenen Bergdorf, die kümmerlich komische Vergangenheit des Dorfschneiders — ein ehrenwerter Stand, dem aber in der Auffassung des Volkes jetzt die Rolle zufällt, die während des Mittelalters die Köche innehatten — alle die einzelnen kleinen Umstände machten den Jüngling, der so hübsche steierische Lieder dichten und so heitere Ge-

schichten erzählen konnte, interessant. Die Zuneigung des Lesepublikums schwellte die Segel seiner Hoffnungen und, wie er nach und nach in tüchtiger Arbeit heranwuchs, ist sie ihm treu geblieben. Rosegger hat allezeit gefunden, was der rechte Lebensquell des Dichters ist: Menschen, die ihn hören wollten; Leute, die seine Bücher kauften. Er ist vielleicht der fruchtbarste Schriftsteller der Gegenwart — einundvierzig Bände liegen vor mir, und wie Vieles ist in der Zeitschrift ‚Heimgarten' stecken geblieben! — Und heute, da er die Fünfzig vor kurzem überschritten hat, schafft er mit derselben Leichtigkeit wie vor einem Vierteljahrhundert.

Er ist von den poetischen Formen ausgegangen, die seiner Entwicklung und seinen Gaben zunächst lagen: Vierzeilige in der Mundart, zu kleinen Liedern verbunden, Schwänke in bequemen Versen, alles zumeist erfüllt von einem gewinnenden, ungequälten Humor, hie und da tieferes Gefühl echt herausbrechend. Seine Studien über das Volksleben in Steiermark haben seinen Blick auf die Eigentümlichkeit wie auf das Gemeinsame der Züge der Bauernwelt gelenkt und ihn, der mitten aus ihr hervorgegangen war und die Fühlung damit nie verloren hatte, doch objektiv beobachten gelehrt.

Mit immer größerem Geschick hat er dann aus den Massen des Wahrgenommenen die interessanten Gestalten herausgehoben und, indem er mit den schärfsten Zügen sie abschilderte, sie doch ganz lebendig hingestellt. Sein Blick, von glücklicher Klarheit, weiß die bezeichnenden Merkmale einer Erscheinung rasch zu erfassen, vor Allem entgeht ihm auch bei den Menschen, die in traurigster Armut dahinleben, nie ein irgend erhebendes oder erheiterndes Moment ihrer Lage, das sie selbst nicht versinken läßt und dem Leser statt des bloßen bald abgestumpften Mitleids das Behagen der Idylle ermöglicht. Vom Beschreiben der Charaktere

ist Rosegger alsbald dazu vorgeschritten, sie durch Erzählung in Szene zu setzen.

Seine frühesten Versuche, kleine Geschichten darzustellen, bewegen sich zunächst unter dem Einflusse des Vorbildes der Volkskalender und Berthold Auerbach's. Anfangs etwas steif und holzschnittmäßig, sind sie später gelenkiger geworden. Sehr bald scheiden sie sich in zwei Gruppen: solche, deren Stoff aus der eigenen Erfahrung des Dichters geschöpft ist oder wenigstens damit unmittelbar zusammenhängt, Bauerngeschichten, und solche, in denen ihm die feste Fühlung mit den Lebenskreisen fehlt, aus denen der Stoff genommen wird. In jenen, den eigentlichen Dorfgeschichten im weitesten Wortsinne, bewährt er sich als Meister. Er hat rasch eingesehen, welcher Boden seiner Kraft am günstigsten ist, und an sein eigenes einfaches, aber doch bewegtes Leben angeknüpft. So sind schon die Stücke der ‚Waldheimat‘ vortrefflich geraten. Es ist immer eine begrenzte Situation, deren Vorzüge sich ihm in die Seele drängen, die er dann mit schnellem Zuge beschreibt, wie sie augenblicks vor ihm stand. Diese Art der Entstehung wahrt seinen Sachen die Frische, welche darin anzieht. Solcher Bücher hat er nun eine ganze Reihe geschrieben, auch seine neuesten (Als ich jung noch war, Der Waldvogel) gehören zu dieser Gattung. Gewiß hat er nicht Alles das erlebt, was er erzählt, aber Vieles davon, denn er besitzt die Gabe, das Unbedeutendste, das der Tag oder die Erinnerung an ihn heranträgt, in einen sinnvollen Rahmen zu setzen und dadurch zur Wirkung aufzuschmücken. Die Anschaulichkeit seiner Darstellung ist trotz der übergroßen Ansprüche, die seine Produktion an ihn erhebt, bis jetzt ungebrochen: er packt das Lebendige mit sicherem Griff.

Diese Fähigkeit erhält sich auch in einigen von Rosegger's größeren Werken. So in den ‚Schriften des Waldschulmeisters‘, die in gewissem Sinne sein eigenstes Werk bleiben: eine

Menge kleiner Bilder, farbig und mit starkem persönlichen Anteil entworfen, stellenweise ist das Auge des Dichters nachdenklich dem tiefer zurückliegenden Zusammenhange des Lebens zugewandt. Die Komposition ist ganz lose und das schadet ja dort nicht, wo die Sache einen straffen Aufbau der Erzählung nicht verlangt. Durchgeführten, zielbewußt angeordneten großen Werken versagt sich die Kraft des Dichters. Das zeigt sich z. B. darin, daß der Eingang und die ersten Partien einer Erzählung ihm in der Regel viel besser geraten als die weitere Entwicklung (Wirt an der Mahr), daß der Ton gleich anfangs zu hoch genommen wird (Gottsucher) oder die Geschichte sich in Geschichten auflöst und aus einander fällt (Heidepeter's Gabriel); auch bei seinem einzigen größeren dramatischen Versuch ‚Am Tage des Gerichtes' drängt sich die Wirkung auf eine oder zwei Szenen zusammen.

Unter den Problemen, die Rosegger immer wieder von verschiedenen Seiten anfaßt, ist die Religion und ihr Verhältniß besonders zum bäuerlichen Leben eines der wichtigsten. Es hat ihn gleich anfangs gereizt, hauptsächlich in Bezug auf die Frage des persönlichen Schicksales der Landgeistlichen (Dorfkaplan, Maria im Elend), dann aber mit vertiefter Einsicht hat er es in dem wirkungsvollen Roman ‚der Gottsucher' angegriffen, wo selbst die Wunderlichkeiten der Ausstattung dem starken Wurf nicht zu schaden vermögen. Rosegger hat mancherlei Wandlungen in seinem Verhältniß zur Religion durchgemacht. Er sah zuerst mit Vorliebe die Schwächen der Volksreligion und hat sie nachdrücklich angegriffen, später ist er zurückhaltend geworden, ich denke, weil er sich mehr von der Wichtigkeit der dem Bauerndasein von heute untrennbar einverleibten religiösen Momente überzeugt hat. Je mehr dieß geschah, desto milder ward sein Urteil über die Persönlichkeiten des geistlichen Standes. Niemals aber ist er ohne Ehrfurcht geblieben vor dem, was Anderen heilig war, und zwar

auch dort, wo er die sonderbarsten Auswüchse des Aberglaubens zu schildern hatte.

Nichts liegt Rosegger mehr am Herzen als die Zukunft des Bauernstandes. Die wirtschaftliche Not der Bauern unserer Zeit, denen das Brot durch die Forderungen des Staates und durch den Mitbewerb der Erzeugnisse fremder Länder immer knapper zugemessen wird, indeß die Jagdlust der Großgrundbesitzer ihnen den Boden, die Lockungen des städtischen Lebens ihnen die Menschen wegnehmen, ist von dem Dichter in verschiedenen düsteren Bildern dargestellt worden, nirgends mit so tragisch tiefgreifender Wirkung als in ‚Jakob dem Letzten‘, ein Buch, das vielleicht als sein reifstes angesehen werden darf. Und wie die sozialen Mächte der Gegenwart über das Dorfidyll zerstörend hinwegschreiten, erzählt der Roman, ‚das ewige Licht‘, der Szenen enthält, die den besten älteren Sachen des Dichters nicht nachstehen. Und wo Rosegger den Bauern selbst ins Gewissen redet, wo er von dem Gesichtswinkel der Bauern aus die Dinge der Welt sich zurechtlegt, die ihn betreffen, die in seinen Anschauungskreis fallen, mit denen er innerlich zusammenhängt, dort löst er auch als Volkslehrer und Volksprediger seine Aufgabe aufs glücklichste.

Rosegger's Begabung gebietet über eine Hilfskraft, die ihn fast nirgends verläßt: sein ursprünglicher, aus dem Innersten seines Wesens, seiner wirklichen Herzensgüte aufquellender Humor liegt wie ein goldiger Schimmer über all seinen Gestalten und Szenen und taucht das Trübste noch in ein freundliches Licht. Der Trunkenbold, der Verbrecher, das letzte Elend, dem selbst die Kraft der Entsagung nicht mehr verblieben ist, sie werden erträglich durch Rosegger's Weise; vor dem Häßlichen, wie er es beschreibt, entsteht kein Abscheu, vielmehr regt sich, weil überall das rein Menschliche an uns herantritt, Mitgefühl und Werkthätigkeit. Rosegger ist der

beste Vertreter des Bauernepos unserer Zeit. In dem Schaffenskreise, der ihm durch Geburt, Heimatsliebe und Erfahrung angewiesen ist, herrscht er als Meister. Da stört es nicht, wenn er mundartlich denkend hochdeutsch schreibt; über die Mängel der Sprache, die Sonderbarkeiten des Wortschatzes, über die Hemmnisse von Fügung und Satzbau trägt den Leser seine unerschöpfte Kraft der poetischen Verlebendigung hinweg und läßt ihn sich der Vertrautheit mit dem Dichter erfreuen, dessen liebenswürdig schlichte Art ihm eine Reihe guter Stunden in die verworrene Gegenwart zaubert. —

Diese Aufzählung wird die Leser allgemach ermüden und ich breche deßwegen ab, obschon es im Grunde ungerecht ist, wenn so mancher eigenständiger und bedeutender Naturen unter unsern lebenden Schriftstellern gar nicht gedacht wird. Allein ich wollte ja nur Anhaltspunkte für die Beurteilung der modernen dichterischen Produktion darbieten. Ich denke, es wird jetzt nicht leicht Jemand daran zweifeln, daß die deutsche Litteratur der Gegenwart ihren Namen auch in dem Sinne verdient, wie ihn jene Frage nach ihrem Bestande gefaßt hatte. Denn sie besitzt gemeinsame Merkmale, die sie von den Schöpfungen der nächst vorangegangenen Zeit deutlich sondern. Einmal ist allen den deutschen Dichtern, über welche ich hier gesprochen habe, ein sehr lebhaftes Nationalgefühl eigen. Sie stellen ihr Volkstum voran, sie sind begeistert für Kaiser und Reich, sei es daß sie noch einen sehnsuchtsvollen Traum träumten oder daß sie sich durch die freudige Erfüllung gehoben wissen. Sie empfinden ihr deutsches Wesen als einen Vorzug, der ihrer Poesie Pflichten auferlegt. Bei den deutschen Dichtern aus Österreich tritt an die Stelle dieser Eigenschaft eine stärkere Hervorhebung der heimatlichen Art und der zugehörigen Stimmung.

Zweitens und beinahe noch wesentlicher: in diesen Dichtern allen, ausnahmslos, ist das Streben thätig, die Poesie zum

vollkommeneren Ausdruck der vorwiegend ernst aufgefaßten Wirklichkeit des Lebens zu bringen. Gleichviel, wie verschieden die Anlagen der einzelnen sind, darnach trachten sie alle, jeder in seiner Weise. Sie bauen keine Welt der Phantasie mehr auf, die nur in Gedanken vorhanden ist — wie noch Mörike und seine Freunde in ihren Anfängen sich die Insel Orplid erschufen — sie wünschen, die sinnenfällige Wahrheit poetisch zu gestalten. Bezeichnende Einzelheiten der Dinge werden gern dem Alltäglichen abgeborgt, ohne daß sich die Dichtung darein verliert, überall werden lebhaftere Farben aufgesetzt, der Ausgang der Erzählungen fügt sich lieber dem Zwange des Schicksals, das vor unseren Augen die Menschen in seine vernichtenden Kreise zieht, als dem Bedürfniß des Lesers nach Beruhigung. Die Sprache wird oft aus den Mundarten bereichert, schlägt wol ganz in diese über, und sucht nach neuen drastischen Worten. Ebenso der erfindende Dichter, der durchaus Ungehörtes bieten möchte, und deßhalb das Bizarre nicht verschmäht, wofern es ihm nur neu vorkommt.

Alle diese Merkmale begegnen uns bei unseren modernen Dichtern, und zwar in gesteigertem Maße, je mehr wir von dem Beginne des letzten Menschenalters ausgehend uns der unmittelbaren Gegenwart nähern. Sie machen den Charakter dieser Poesie aus.

6.

Der Realismus.

Verhält sich das nun so, woher dann diese Opposition, die seit Kurzem in Berlin, Leipzig, München unter dem Schlachtgeschrei ‚Realismus' so laut wird und die jüngste Generation deutscher Schriftsteller in ihre Wirbel zieht? Wogegen kämpft sie und was will sie selbst? Jedesfalls soll ein neues Haus auf die Beine gestellt werden, aber was soll darin anders sein als in dem, das wir jetzt bewohnen? — Sehen wir ab von der Strömung, welche immer das nachfolgende Geschlecht etwas gegen das vorausgehende antreibt, die Ansichten des Sohnes denen des Vaters entgegensetzt, so muß man doch bei unbefangener Betrachtung zugestehen, daß Anlässe zu dieser Opposition in litterarischen Dingen vorhanden sind.

Ich will nur Einiges hervorheben. Die Litteratur, wie ich sie vorhin in den Hauptzügen zu schildern versucht habe, ist nicht durchaus die wahrhaft herrschende, ist nicht die des großen Lesepublikums. Ich kann mir den Nachweis dafür ersparen, denn ich spreche damit nur eine Thatsache aus, deren ich in den ersten Aufsätzen dieses Buches bereits gedacht habe. Die Werke und Zeitschriften, welche am meisten gelesen und gekauft werden, gehören nicht zu dieser oberen Litteratur, sie bilden eine breite, wenn auch seichte, so doch mächtige Unterströmung, ihre Schwächen bieten zahlreiche Angriffspunkte dar. Diese Art Litteratur führte immer in gewissem Sinne eine selbständige Existenz, und die heutigen Romane, die darunter

zu befassen sind, müssen als die unmittelbaren Nachkommen von Lafontaine und Johanna Schopenhauer, von Clauren, van der Velde, Tromlitz, Blumenhagen und Spindler angesehen werden. Die Litterarhistorie nimmt wenig Notiz von ihnen, nicht ganz mit Recht, denn sie machen für viele Volkskreise die wichtigste Lektüre aus. Sie sind auffallend schwer zugänglich für den Einfluß der stärksten Bewegungen in der oberen Litteratur und haben für sich eine feste Überlieferung der Technik. Frau Marlitt mit ihren männlichen und weiblichen vielschreibenden Genossen sind die klassischen Zeugen dieser Litteraturgattung. In den Büchern dieser Schriftsteller herrscht eine gewisse Enge konventioneller Anschauung, es wird immer mit denselben Bestandteilen der kleinbürgerlichen Ansicht über die Gesellschaft gearbeitet und unter dem Drucke veralteter, aber jetzt noch vielfach fest wurzelnder Voreingenommenheit. Diese Autoren schreiben ihre Romane, wie Pensionisten und alte Damen ihre Patience legen. Es steckt viel Heuchelei in diesen Werken, die allerdings gar nicht bös gemeint ist — so war z. B. E. Marlitt persönlich eine ganz vortreffliche Frau und von den übrigen Mitgliedern dieser Gruppe darf man gleichfalls unbesehen dasselbe annehmen — das Herbe und Bittere wird gern gemildert, schroffe Gegensätze werden wohlthätig überbrückt. Dem Leser bereiten die angehäuften Schrecknisse nur ein angenehmes Gruseln, denn er weiß doch, daß Alles gut enden wird, und falls er sich wirklich einmal fürchten sollte, flüstern ihm Dichter oder Dichterin zu: ‚Es wird gar nicht so arg, sei ruhig, du kennst mich ja; ich reiße sie schon noch heraus.‘ Daß diese goody-goody-Litteratur, welche in England und Deutschland so viel Raum einnimmt, den Spott herausfordert und wol auch den Ärger der Schriftsteller, denen der Erfolg weniger anhänglich ist, begreift man. Ich will aber dadurch nicht dem Familienroman an sich das Recht zu leben absprechen. Un-

willkürlich geschieht es nun, daß auch ernste Dichter, durch das Beispiel dieser vielgekauften Erzählungen verlockt, sich bei ihrer Arbeit zu viel Vorsicht auferlegen, den peinlichen Schmerz, wo er aus künstlerischen Rücksichten in dem Buche dargestellt sein müßte, zurückdrängen und abdämpfen, dem Geschmacke des großen Publikums also Zugeständnisse machen, die mit dem Begriff des Kunstwerkes nicht vereinbar sind. Das ist es, was die Angreifer als ‚Roman der höheren Tochter‘ aushöhnen, wobei sie nun freilich ihrerseits gar oft über das Ziel hinaus und vorbei treffen.

Es ist für jede neue litterarische Bewegung bezeichnend, daß sie auch an der Form der als maßgebend erachteten älteren Werke Anstoß nimmt. So geschieht es wiederum jetzt. Ich habe früher ausgeführt, daß wir heutzutage ein sehr bedauerlich schwaches Formgefühl besitzen, aber selbst dessen ist unsern ‚Stürmern und Drängern‘ noch zu viel; sie ärgern sich an allen Dichtern, welche die Nachwelt den ‚Klassikern‘ eingereiht hat. Besonders übel sind sie auf den ‚Goethekultus‘ zu sprechen, in den manche feinere Menschen der Gegenwart ihren Rest von Formgefühl gerettet haben. Nun ist es ja richtig, daß der Goethekultus zuweilen überschwillt und selbst dadurch einen Rückschlag hervorruft. Die Forschung in neuerer Litteratur geht falsche Wege, wenn sie einzeln Beobachtungen verzeichnet oder Bröckelchen veröffentlicht, die an und für sich gar nichts bedeuten, sondern nur in Massen, ausgezogen und unter größere Gesichtspunkte geordnet, ein kleines brauchbares Ergebniß liefern können. Diese Art Arbeit ist dann nicht von ‚der Andacht zum Unbedeutenden‘ erfüllt, welches schöne Wort von Sulpiz Boisserée durch Wilhelm Scherer mit Recht für die deutsche Philologie beansprucht wurde, sondern der Quell ihrer Begeisterung ist der Fanatismus für den Quark. Das flüchtet sich umsonst hinter den wissenschaftlichen Satz, daß die Sorgfalt im Kleinen auch dort nötig sei, wo man zur

Zeit noch nicht ermessen könne, welchen Gebrauch die spätere Forschung davon machen werde; denn auch dieser Satz will mit verständigem Urteil angewendet werden, das nun freilich dem Philologen fehlt, dessen Blick nur bis zum nächsten Korrekturbogen reicht. So verbirgt der Kampf wider den ‚Goethekultus‘ ebenfalls ein Korn von Berechtigung; vielleicht ist's nur ein Körnchen.

Noch mancherlei ließe sich anführen, was die heutige Oppositionslitteratur verständlich macht, z. B. die drückende Konkurrenz, in der sich die jüngeren Schriftsteller ihr Leben so schwer erkämpfen, gewisse offene Schäden der litterarischen Kritik, besonders in den Zeitungen großer Städte, Kliquenwesen, Reklame und dergleichen mehr. Das sind aber alles nur Veranlassungen, und wollen wir die ‚Revolution in der Litteratur‘, wie sie genannt worden ist, wirklich verstehen, dann müssen wir nach den Ursachen forschen. Diese liegen beträchtlich tiefer. —

Vielleicht ist es am passendsten, das 19. Jahrhundert das der Wissenschaft zu nennen. Während keiner Zeit vorher ist die wissenschaftliche Forschung auf allen Gebieten so erobernd aufgetreten, hat sie so weite Strecken durchmessen, so große Ziele erreicht. Sie verändert den Gesammtcharakter unseres Lebens. Daher wird auch die Poesie von ihr stärkstens beeinflußt. Seit sich dieses mächtige Gedeihen der Wissenschaft, ausgelöst um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts durch die tiefgreifenden Veränderungen in der Gestalt Europas, in allen sozialen und Kulturverhältnissen, Bahn gebrochen hat, mag man es beobachten, wie die Dichtung ihrem Zauber nicht hat widerstehen können. Die Wissenschaft forscht nach Wahrheit. Und zwar nicht bloß nach der Wahrheit, die sich aus dem Zusammenhange bekannter Thatsachen ergibt, sie sucht diese selbst als Wirkungen unbekannter Thatsachen zu erkennen, die wiederum

in weiterer Entfernung durch unbekannte Kräfte bestimmt werden. Sie will aber auch neue Thatsachen überhaupt gewinnen, jedes Objekt in seine kleinsten Teile zerlegen, in seine Elemente, indem sie dabei über die Grenzen einerseits der menschlichen Sinne, andererseits der unmittelbaren Aufnahme des Überlieferten weit hinaufdringt. Davon hat nun die Dichtung Vorteil zu ziehen getrachtet. Strebte sie früher der ‚schönen' Wahrheit nach, so sucht sie jetzt die Wahrheit an sich darzustellen. Daß die Resultate der wissenschaftlichen Forschung in die Poesie Eingang finden, wäre ja ganz selbstverständlich; dagegen bringt es Gefahr, wenn die Dichter auch die Methode wissenschaftlicher Arbeit anwenden. Dahin rechne ich das Messen und Wägen der Einzelheiten, das Vorrücken in kleinen Abschnitten, die Vernachlässigung der Komposition.

Daß unsere historischen Romane, die während der letzten Jahrzehnte entstanden sind, ganz anders aussehen als die aus den dreißiger Jahren, ist ein Vorzug für sie, denn sie haben an Substanz und an Farbe gewonnen, sie sind einfach besser. Nur zu nahe aber liegt die Möglichkeit, daß die Geschichte als Wissenschaft es über die Poesie davon trägt. Hat doch sogar Gustav Freytag in seinen ‚Ahnen' eine wissenschaftliche Aufgabe mit poetischen Mitteln zu lösen unternommen, was ihm nach dem Schlußkapitel seiner ‚Erinnerungen' wol selbst nicht verborgen geblieben ist, und wenn außer dem wunderschönen ‚Ingo' noch andere Glieder dieser Romankette Beifall gefunden haben, so liegt das nur an der Liebenswürdigkeit des Erzählers, welche die Hindernisse eines Problemes wenigstens teilweise überwindet, das theoretisch genommen auf einer Linie steht mit den Themen von Becker's ‚Gallus' und ‚Charikles'. Daß die eigentliche Professorenpoesie, eine sehr unsympathische Erscheinung unserer Litteratur, unter ihren jungen Augen die

Krähenfüße der Wissenschaftlichkeit eingefurcht trägt, versteht sich von selbst; ein ursprüngliches Talent wie das Volkmann-Leander's, das sich in den ‚Träumereien an französischen Kaminen' ausspricht, ist ein seltener Sproß der akademischen Sippe und vielleicht nur deßhalb so recht zum Blühen gekommen, weil Chirurgie und Dichtung doch ziemlich weit von einander abliegen. Am nachhaltigsten wirkt der Einfluß der Wissenschaft im psychologischen Roman, der jetzt schon recht häufig — besonders bei den Engländern und Amerikanern — den Charakter der Poesie ganz ablegt und eine Serie wissenschaftlicher Studienhefte oder Beispielsammlungen für die experimentelle Seelenforschung neuesten Datums darstellt. Es hat für uns gar nichts fremdartiges mehr, wenn wir uns aus einem modernen Roman über gewisse Epochen der Geschichte oder über Zustände entfernter Kulturen unterrichten oder aus Jules Verne etwelche Krümelchen Naturwissenschaft auflesen; wir wundern uns gar nicht länger über die Tendenz praktischer Lehrhaftigkeit in diesen Erzählungen, das Gespenst von Lohenstein's ‚Arminius' schreckt uns nicht, wir sind stumpf geworden und schöpfen ganz gerne aus diesen pädagogischen Kraftbrühen.

Abgestumpft sind auch die modernen Nerven, und darin finde ich eine zweite wichtige Ursache der sichtbar werdenden Veränderungen im Charakter unserer Litteratur. Indeß fügen sich damit die Nerven nur einer Ordnung, die den Haushalt des Universums beherrscht. Denn falls es schon unseren kurzlebigen historischen Beobachtungen in der That möglich ist, festzustellen, daß die Widerstandsfähigkeit der Nutzpflanzen und Haustiere gegen die Gefahren und Angriffe einer fast Jahrtausende währenden Kultur stetig abnimmt, ist es dann noch wahrscheinlich, daß der Mensch allein einer solchen Verminderung seiner Kraft durch Abnutzung nicht ausgesetzt ist? Diese Abnutzung ist sehr stark, das können wir alle Tage

merken. Wenn der Altwiener vor sechzig Jahren im Zeiselwagen unter grünem Leinwanddach über Land rollte, so ist er in dem federlosen Gefährt ganz gehörig gerüttelt und geschüttelt worden; das ist aber doch nicht mit der Abspannung zu vergleichen, die das Rückenmark des modernen Reisenden, der sich in die Polster des Kurierzuges zurückgelehnt hat, durch die tausende und aber tausende kleiner Erschütterungen während desselben Zeitraumes erduldet. In einem ähnlichen Verhältniß stehen die Forderungen, die das Leben früherer Zeit an unsere Nerven stellte, zu den heutigen Millionen von Impulsen und Eindrücken, die oft gar nicht zum Bewußtsein gelangen, aber doch ihre Spur in den grauweißen Strängen zurücklassen und sich mit den Jahren zu einer riesigen, sehr wirkungsvollen Summe anhäufen. Die ganz gemeine Beobachtung, wie schnell einer unserer Sinne durch die Wiederholung derselben oder verwandter Eindrücke ermüdet, läßt uns verstehen, woher die Unruhe kommt, mit der sich die moderne Litteratur immer wieder nach neuen Reizen, nach einem Wechsel für die erschöpften Nerven ihres Publikums bemüht. Es steht bei den anderen Künsten ganz ebenso wie bei der Poesie.

Oder macht nicht die Malerei unseres Zeitalters einen Prozeß durch, der aus denselben Zuständen hervorgeht? Man kann es von einer Bilderausstellung zur andern verfolgen, wie die Maler darnach ringen, eine größere Annäherung an die Wirklichkeit mit neuen grelleren Farbeneffekten zu verbinden. Bald wird das eine, bald das andere stärker betont, aber davon zurückziehen kann sich Niemand, ohne seine künstlerische Stellung aufzugeben, auch die Meister der verschiedensten Richtungen nicht. Adolf Menzel ward davon ebenso ergriffen wie Pradilla, sein spanischer Nebenbuhler; Böcklin, welcher der Poesie durch malerische Mittel zustrebt, nicht minder als Makart, der in der Farbe schwelgt; die

ersten deutschen Landschafter wetteifern dabei mit den italienischen Aquarellisten und mit unserm Passini, einem der größten Künstler dieses Jahrhunderts. Was wir den ‚Naturalismus‘ in der Malerei nennen, die Richtung, welche durch Millet, Courbet, Bastien Lepage, durch Leibl, Liebermann und von Uhde ungefähr gekennzeichnet wird, bildet nur eine Fortsetzung dieser Tendenz, die ganze ‚Freilichtmalerei‘ der Spanier und ihrer Nachfolger gehört gleichfalls hierher. Eng verknüpft damit ist die Erweiterung des Stoffkreises bei den modernen Gemälden; fast jedes Jahr bietet uns ein neues Wagniß, das zuerst unerträglich scheint, aber durch die weiter gehende Kühnheit des nächsten Jahres schon den Eindruck annehmbarer Mäßigung hervorbringt.

In der Musik verhält es sich nur insofern anders, als die ganze Bewegung das Werk eines einzigen Mannes ist, Richard Wagner's, neben dem Berlioz, Liszt, Bruckner, Rubinstein, Gade u. A. doch nur zweite Rollen haben. Selbst Meister wie Brahms und Verdi mußten dem Einflusse der Neuerung nachgeben. Das ungeheuere Programm, das Richard Wagner entworfen und zum Teil durchgesetzt hat, verdankt seinen äußeren Erfolg zunächst der Fülle seiner Klangwirkungen, der gewaltigen Kraft der Instrumentation, der genialen Ausbildung und Vervollkommnung aller vereinigten Mittel; alledem viel mehr als der eigentlichen Schönheit seiner Musik, welche bloß von denen genossen wird, die der Berauschung durch die Effekte nicht unterliegen. Das ist die richtige Kunst für unser nervöses Geschlecht! Man höre nur einmal ‚Tristan und Isolde‘, um dieß wahr zu finden. Ferner hat Wagner einen anderen Wurf gewagt: er hat die Musik national gemacht, was Niemand früher hätte denken können, dessen musikalische Empfindung in althergebrachter Weise erzogen worden war. Das teilt die moderne Tonkunst mit der Poesie, wie wir gesehen haben; im Übrigen aber

steigert diese die Erregung der müden Nerven ihrerseits ganz ebenso wie die Schwesterkünste. Wahrscheinlich in noch höherem Grade, zumal der Wettbewerb unter den Schriftstellern so groß ist und jeder rasch den andern zu überbieten trachtet, um die leicht entflatternde Gunst des Publikums für sich zu verwerten. Natürlich hat dieses fieberhafte Treiben seine Grenze sowol in der Fähigkeit der Schaffenden als in der Empfänglichkeit der Leser; auch das Mikroskop kann über ein gewisses Maß der Vergrößerung hinaus nicht vervollkommt werden, weil die Fehlerquellen gleichfalls mit jeder Verbesserung zunehmen und endlich die Richtigkeit des Sehens aufheben. Vorläufig sind aber unsere Dichter noch nicht am Ende.

Ein drittes, was zur Umgestaltung des Charakters unserer Litteratur lebhaft mitwirkt, ist das Vordringen des Sozialismus. Als der Abbé Sieyes einst seine Stimme erhob und die große Revolution dadurch einleitete, mit der das moderne Leben anhebt, da verlangte er das Recht, gehört zu werden für den dritten Stand; spräche er heute, dann wäre es der 4., 5., 6. . . . . . xte Stand, für die er das Wort ergreifen müßte. Nötig hätte er es nun freilich nicht, weil die nachschiebenden Massen sich schon von selbst immer deutlicher vernehmbar machen. Das gelingt ihnen auch bei der Litteratur. Im 17. Jahrhundert waren der Roman und das Drama nur mit den höchsten Kreisen der Herrschenden beschäftigt, während des 18. stiegen sie um einige Schritte abwärts, durch die beiden ersten Drittel des 19. Jahrhunderts befand sich das Bürgertum im Mittelpunkte der Dichtung, heute sind es die Arbeiter und ihnen folgend das unheimliche Gedränge der Armen und Elenden, die Einlaß fordernd an die Pforte der Poesie pochen und die lässigen Wächter beiseite drücken. Vereinzelte Gegenstrebungen bestätigen als Ausnahmen nur den Erfolg dieses Ansturmes, denn die

Bemühung, sich besser zu machen als man ist, und sich, sei es auch nur durch Lektüre in eine vornehmere Sphäre zu versetzen, diese Eitelkeit, welche Thackeray's ‚Book of Snobs‘ nachsichtslos seziert, sie stirbt nicht aus. Die Erweiterung des Stoffgebietes für die Poesie hängt also ganz sachgemäß mit der Entwicklung unserer sozialen Verhältnisse zusammen. So einfach bleibt es aber nicht, denn mit dem Stoff wird auch Auffassung und Technik der Dichter demokratisiert. Man kann die Menschen und Gegenstände, die jetzt poetisch werden, nicht in derselben Weise darstellen wie früher. Schon deßwegen, weil sie zum Teil dem Leser erst bekannt gemacht, also viel eingehender beschrieben werden müssen, und dann, weil das davon untrennbare Häßliche nunmehr mit Nachdruck seine Aufnahme in die Dichtung begehrt. Überdieß bildet sich vielfältig die politische, vorwiegend sozialistische Tendenz geradewegs zum Kern der neuesten Poesie aus die damit ganz von ihrem natürlichen Wirkungskreise scheidet. Begleitet wird sie dabei von einem fanatischen Doctrinär wie George Brandes, der die Litteraturgeschichte mit Advocatenglück zum Beweismaterial für seine Theorien zustutzt, und in seinem brillant geschriebenen, im guten und bösen Sinne geistreichen Werk über die Litteratur des 19. Jahrhunderts ein ganz verzerrtes, falsches Bild der Entwicklung zeichnet, das leider schon sehr das allgemeine Urteil beeinflußt. So wird auch von dieser Seite her die Litteratur der neuen Richtung zugetrieben.

Das Ergebniß dieser kurz vorgeführten Faktoren ist der ‚Realismus‘, wie die deutschen Schriftsteller ihr Programm überschreiben und es dadurch von dem französischen ‚Naturalismus‘ zu trennen wünschen. Weßhalb sie das wollen, ist mir nicht ganz klar, da sie doch in Zielen und Mitteln der Hauptsache nach mit den französischen Vertretern dieser Klasse von Dichtungen übereinstimmen. Auch veranlaßt die Bezeich-

nung ‚Realismus‘ sicherlich manche Irrungen. Dieses Wort war nämlich bisher in allgemeinerem Sinne gebraucht worden, man verstand darunter überhaupt die Wendung der neueren Poesie zur genauen Nachbildung der Wirklichkeit. Innerhalb dieses größeren Zirkels ist ‚Realismus‘ im Sinne von Karl Bleibtreu und Genossen ein engerer, mit diesem konzentrischer Begriff. Vielleicht gewöhnt man sich an den Bedeutungsübergang, doch fände ich es zweckmäßig, wenn eine Unterscheidung der älteren und der neuesten Bestrebungen nach Realität schon durch die Namen gegeben wäre. Immerhin; was ist dieser ‚Realismus‘, unter dessen Flagge eine bunte Kohorte unserer Schriftsteller ihre Ausfahrt wagt? Was will er? Ist er etwas Neues? Gibt es keine Analogie derartiger Rückschläge gegen ein klassisches Ideal, das sich nach und nach zur Formelhaftigkeit versteift hat, oder gegen eine herrschende Durchschnittsansicht von den Aufgaben der Poesie?

Doch. Um nur zu nennen, was mir ohne viel Suchen einfällt: Gegen Ende des ersten Jahrhunderts römischer Kaiserherrschaft erhob sich wieder das Ideal der Hofdichtung des Julischen Hauses, wider Horaz und Vergil, die Opposition, die durch derbe Anschaulichkeit zu wirken trachtete, an ihrer Spitze der ernste Juvenal und der spöttische Martial. Im 13. Jahrhundert zog aus Frankreich die Allegorie in die deutsche Dichtung ein, sie herrschte da im 14., aber sie verblaßte allmählich, wurde leer und seelenlos, der Realismus der groben und unflätigen Schwanklitteratur des 15. und 16. Jahrhunderts machte dem allegorischen Lappenwerk, mit dem eine falsche Sentimentalität und eine trockene Didaktik sich behängten, den Garaus. Das setzt sich ins 17. Jahrhundert fort: Grimmelshausen's ‚Simplicissimus‘ ist ein Roman, an dem auch die modernen Realisten ihre Freude haben könnten. Die Analogie trifft für die heutige Bewegung nicht ganz zu, denn der Gegensatz zwischen dieser

und der vorhergehenden Litteratur ist nicht so stark, wie wir gesehen haben, als bei jenen historischen Beispielen; wir dürfen sie eher eine verwegene Fortbildung einer schon bestehenden Bewegung nennen.

Was in Deutschland vorgeht, ist ein Ausschnitt der Gesammterscheinung, an der alle heutzutage litterarisch thätigen Kulturvölker der Erde ihren Anteil nehmen, der sich nur in den verschiedenen Ländern einer sehr verschiedenen Gestalt bedient. Am wenigsten könnte man vom Realismus im engeren Sinne bei der Litteratur Englands beobachten. Dort hat sich der realistische Zug zuvörderst der Psychologie bemächtigt und sie in den Roman getragen. Das ist bereits von Miss Austen geschehen, welche als die Urheberin dieser Gattung betrachtet werden muß. Ihr ist George Eliot gefolgt, von der die Methode psychologischer Forschung sehr verfeinert und vertieft worden ist. Eine andere Art Realismus stellt sich in Dickens dar, der vielleicht durch die Verse von Crabbe einige Anregung empfieng, die sich mit seinen Londoner Erfahrungen fruchtbar vermischte. Dickens nimmt das lebende London, wie es ist, in seine Dichtungen auf, Gestalten und Vorgänge, Häuser und Sachen sieht er auf das schärfste und verwendet sie in seinen Kompositionen, die ihr Licht aus dem Gemüt und Humor ihres Autors entnehmen. Thackeray nähert sich vielleicht unter den Engländern am meisten der modernen Auffassung von Realismus, indem er den schmalen Streifen der Gesellschaft, der ihm heimisch ist, ungeschminkt abbildet; er ist aber zu pathetisch, er ärgert sich zu sehr über die Menschen, die er doch liebt, und so bleibt er nicht objektiv genug. An diese Namen schließen sich, wie bekannt, eine Menge von Spielarten des psychologischen Realismus in den Dichtercharakteren Englands: Tendenzpoeten wie William Morris, Schwärmer vom Schlage des Malers Dante Gabriel Rosetti, der in seiner Lyrik mehr

gewagt hat als die Erzähler. Denn diese halten sich alle zurück, um ihren Werken den Eingang in die kaufende englische Lesewelt nicht zu versperren, welche sie sofort zurückweisen würde, falls sie gewisse Rücksichten bei Seite ließen. Freilich wagen sich Einzelne schon bedeutend vor, so die ausgezeichnete Mrs. Humphry Ward, deren Romane zu den stärksten Schöpfungen der Gegenwart gehören, und Thomas Hardy, dessen Entwicklung noch immer neue Bahnen aufsucht. Nach den Extremen des Realismus ist es also in England noch ziemlich weit hin.

Längst erklommen sind sie in Frankreich. Dort sind Zola und Daudet, den man nach ‚Sappho' nicht mehr von seinem Freunde trennen darf, die Dioskuren des naturalistischen Himmels, gegen sie treten Flaubert und die Brüder Goncourt zurück. Insgemein pflegt man Honoré de Balzac als den Ahnherrn dieser Dynastie anzusehen, und das ist, nicht zu genau genommen, auch richtig. Oder dürfte man sich eine Einschaltung gestatten? Haben vielleicht Eugen Sue, Paul de Kock und Xavier de Montépin, so wenig sie sich mit Zola und den Seinen messen können, die letzten Brücken für die neuen Talente gebaut? Wie aber kam Balzac zu seinen Erzählungen? Grundstimmung war ihm die Romantik, aus welcher mächtigsten Bewegung der modernen Litteratur so weit von einander abstehende Dichter wie Victor Hugo, Alfred de Musset und George Sand hervorgiengen. Sie bricht bei Balzac nicht bloß in der abenteuerlichen Erfindung, in der gelegentlichen Rückkehr zu den Contes und Fabliaux des 15. Jahrhunderts, sondern ganz unerwartet mitten aus seinen lebhaftesten Schilderungen hervor. Damit wirkte das Leben von Paris zusammen, das durch die Encyklopädisten, die Revolution und Napoleon zum Centrum Frankreichs und, für ein paar Menschenalter, der Kulturwelt überhaupt geworden war. Begreiflicher Weise reifte auf diesem heißen

Boden Alles früher denn anderwärts, auch der realistische Roman.

Daß die Technik von Balzac im wesentlichen mit der Zola's übereinstimmt, ist eine geläufige Thatsache, in der ganzen Beschaffenheit ihrer Werke gibt es jedoch erhebliche Unterschiede, die nicht so augenfällig sind. Ich verweile nicht bei den romantischen Anwandlungen von Balzac. Anderes scheint mir wichtiger. Mit all seinen Détails, die aus einer Unsumme von Beobachtungen zusammengetragen sind, stattet Balzac seine Personen als Typen des Pariser Lebens aus, er schafft durch die Einzelheiten Bilder, die ganze Klassen repräsentieren. Sein Rastignac ist der begabte, junge Mann aus der Provinz, welcher in Paris sein Glück machen will; Madame Marneffe die anständig auftretende Courtisane, deren Scheingemahl mit ihrer Hilfe seine Karriere macht; Nebenfiguren werden ebenso aufgefaßt: Nucingen ist der fremde Emporkömmling unter den Banquiers, welcher sich mit dem Gelde der Aristokraten und Rentiers vollsaugt. Zola's Romanfiguren stehen auch an der Spitze von ganzen Klassen, sie bilden aber nicht einen mittleren Durchschnitt vieler Individuen, sondern nur je eines: Coupeau ist Coupeau und Niemand anders, es gibt nur eine Nana, wenngleich unzählige ihrer Art. Ferner: Balzac hat seine Beobachtungen nicht in wissenschaftlicher Weise durch Notizbücher festgehalten und sofort in Kategorien abgeteilt, er hat daher manche unwesentlichen Détails vergessen und sich so sein Bestreben erleichtert, die Einzelheiten zu Bildern zu vereinigen, die einen Gesammteindruck hervorzubringen bestimmt sind. Die Wirkung Balzac's in diesem Punkte ist deshalb nicht geringer als die von Zola, weil dieser es anders anfängt: das unbeschreibliche Gemisch von Gerüchen, welches in der Pension Vauquer herrscht, wo Papa Goriot wohnt und speist, macht sich uns mit derselben scharfen

Widerwärtigkeit bemerkbar wie die Summe von Odeurs, die uns im Theater beim ersten Auftreten Nana's empfängt.

Ein anderes technisches Mittel von hoher Bedeutung hat Zola ebenfalls seinem Meister abgesehen und weiter gebildet. Es ist dieß das Verfahren, wofür Rodenberg den sehr glücklichen Ausdruck gefunden hat: ‚Anwendung des Mechanismus der Natur auf die Gesellschaft.' Die älteren Schriftsteller, besonders Deutschlands, giengen in ihren Geschichten den Wiederholungen gerne aus dem Wege, das waren nämlich Wiederholungen derselben Motive in verschiedenen Gruppen von Personen. Durch Balzac wurde die Wiederholung ein Kunstmittel, sie wurde zwischen denselben Personen der Erzählung vorgebracht, jedesmal mit einer neuen Drittelswendung, so daß die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Situation so zu sagen festgenagelt wurde, die allmäliche Veränderung — wie bei einer Wandeldekoration — den beobachtenden Sinn spannte und dadurch dieses eintretende Neue und die endliche Katastrophe nur noch wirksamer machte. Das klassische Beispiel Balzac's dafür ist wieder das Geschick der Madame Marneffe in ‚Cousine Bette'. Zola hat sich dieses Kunstmittels mit großem Raffinement fast durchgehends in seinen Hauptwerken (am zweckdienlichsten im ‚Zusammenbruch') bedient. Ganz frei ist auch Zola nicht von jenen romantischen Anwandlungen, vielleicht kommen sie ihm gar nicht zum Bewußtsein; aber er steht nicht so unter ihrem Banne wie Balzac, dessen Erfindungen bisweilen nicht weit von der ‚Notre-Dame' Victor Hugo's abliegen. Die geschichtlichen und antiquarischen, später die sozialen Studien trägt Hugo mit ebenso peinlicher Gewissenhaftigkeit vor und berechnet sie dem Leser, als dieß von Zola geschieht.

Balzac war in seiner Theorie der von ihm geübten Praxis ein ziemliches Stück voraus, das bezeugt die Recht-

fertigungsschrift zur ‚Comédie Humaine‘: denn hier wird die Skizze des wissenschaftlichen Romans, der in Erzählung aufgelösten Geschichte der Gesellschaft, ganz in der Weise vorgetragen, wie das Zola ausführt. Aber auch Zola stellt theoretisch Forderungen an seine Arbeit, die weiter gehen als seine Praxis zu folgen vermag. Sein Ideal ist ein wissenschaftliches Tableau des Kulturstandes seiner Zeit im umfassendsten Sinne des Wortes: Seele und Leib, Wohnung und Nahrung, Kunst und Forschung, Bauer und Arbeiter, Alle sollen darin vorkommen und noch vieles andere. Sein Romancyclus Rougon-Macquart ist ein wissenschaftliches Problem und mit klarer Konsequenz und außerordentlichem Geschick ausgestattet. Aber Zola kann doch nicht gegen seine poetische Natur. Er komponiert — und das ist wider sein wissenschaftliches Ideal; er wählt und gruppiert seine Détails — das ist auch dawider; er waltet über seine scheußlichsten Geschichten mit einer unzweifelhaft ernsten moralischen Tendenz — und das ist am allermeisten dawider. Die gräflichen Brüder Goncourt sind ihren Grundsätzen mit strengerer Folgerichtigkeit treu geblieben, und wenn man nach einer Erscheinung fragt, die den französischen Naturalismus am reinsten darstellt, müßte man eigentlich sie und Gustave Flaubert anführen. Die Brüder haben das 18. Jahrhundert Frankreichs so in sich aufgenommen und aus sich wieder beschrieben, wie das Zola von seinem 19. gerne möchte, sie sind darin unübertroffen; selbst Thackeray hat das England derselben Zeit nicht in diesem Maße erforscht. Und gerade, weil ihr Talent bei weitem kleiner ist als das Zola's, haben sie viel nüchterner, weniger durch den poetischen Tic gehemmt, ihr Romanideal ausgestaltet. Flaubert steht neben ihnen, eine merkwürdig tiefe Natur — und, so paradox es klingen mag, von erbarmungsloser Strenge der Sittlichkeit, wie seine verrufene ‚Madame Bovary‘ bezeugt —, dem es deßhalb am

schwersten fiel, diese ungeheure Last der Einzelheiten zu sammeln und zu verarbeiten, der auch schließlich darunter zusammenbrach. Daudet ist von allen am meisten begabt, er hat anfangs viel leichter geschaffen als jetzt, er ist einer heiteren Auffassung des Lebens noch nicht ganz unzugänglich, aber auch er seufzt unter der furchtbaren Rüstung, in die ein französischer Romandichter heute seinen Leib hüllen muß, bevor er zu erzählen anfängt. Es ist überaus lehrreich, diese Autoren selbst über ihre Arbeit zu vernehmen, sie haben sich oft genug und mit wünschenswertester Deutlichkeit geäußert. C'est un triste métier, so faßt Zola einmal die Erfahrungen seines Berufes zusammen, ein sehr nachdenkliches Wort, wenn man erwägt, daß bisher das poetische Schaffen in dem Dichter ein Hochgefühl und eine Spannung des Gemütes erzeugte, welche ihn über das Leid des Lebens hinweghoben, und daß der empfangende Leser oder Zuhörer sein Teil von dem Schwunge dieser Erhebung mit abbekam und dann die Schwere seines Daseins zeitweilig mit frischer Kraft ertrug. Die Naturalisten fassen ihre Thätigkeit wie ein öffentliches Amt auf, unleugbar mit großer Gewissenhaftigkeit, besonders in Bezug auf Stil und sprachlichen Ausdruck, die sie den Forderungen ihrer Theorie anzupassen trachten.

Frankreich ist also die Hauptstätte dieser Aufsaugung der Poesie durch die Wissenschaft, darum mag es mir erlaubt sein, die entsprechenden Erscheinungen bei anderen Kulturvölkern nur kurz zu berühren. Das moderne Drama und der Roman in Spanien sind zwar von den arbeitenden Nachbarn jenseits der Pyrenäen beeinflußt, aber es ist noch eine gewisse Überlieferung der Form und des Stiles vorhanden, die von Ausschweifungen abhält; man kann das an den trefflichen Theaterstücken Echegaray's und an den Erzählungen Valera's gut beobachten. Sehr rasch hingegen haben die Italiener allen Anregungen nachgegeben; bei ihnen

hat sich sogleich eine Menge von Abzweigungen gebildet, die sich gegenseitig den Raum versperren und in denen längst vergangene Tendenzen der Romantik, dann der Sozialismus u. a. sich Luft machen. Nicht ohne Rückschläge: Antonio Fogazzaro ist vielleicht der bedeutendste unter den Gegnern des Verismus. Es tritt überdieß bei ihnen noch eine Naivetät in der Behandlung der Geschlechtsverhältnisse hinzu, die aus ihrer alten Kultur stammt, aber auch heute ihrer Dichtung ein Eigentümliches aufprägt. Unter den russischen Dichtern würde man Gogol, Pissemski und Turgenjew niemals Realisten genannt haben, wenn es schon vor ihnen Darstellungen des Lebens und der Gesellschaft in Rußland gegeben hätte, die nur einigen Anspruch auf innere und äußere Wahrheit machen konnten. Gar der empfindungsvolle, leidenschaftliche Turgenjew mit seiner Technik, in Sprüngen zu erzählen, ist ganz unrichtig klassifiziert worden. Ein Träger des ‚Realismus' im modernen Sinne ist Dostojewski, dessen großen Romanen ich wegen ihrer Schwerfälligkeit, Unklarheit und des naßkalten Novemberwetters darin keinen Geschmack abgewinnen kann. Tolstoi aber, der bedeutendste unter ihnen allen, ist ein Idealist von wuchtigem Wesen, durch die Verhältnisse verworren, aus dem Gleichgewichte gebracht, und in ein phantastisches Streben nach Besserung der elenden Zustände gedrängt, aber ein wirklicher Dichter, dessen Pathos den Leser überwältigt; mit dem ‚Realismus' hat er nichts gemein, kaum ein paar geringfügige Dinge der Technik. — Ebensowenig zähle ich die Skandinavier unbedenklich der realistischen Bewegung zu. Weder den Republikaner Björnstjerne Björnson, der es vielmehr auf Schilderung der Seelenkämpfe als auf das äußere Schicksal anlegt, noch Henrik Ibsen, über den ich in einem besonderen Aufsatz spreche. Der frühverstorbene Kristian Elster und Alexander Kielland haben mehr von der Art des Realismus, aber sie entbehren der

hauptsächlichen technischen Kennzeichen und sind viel zu sehr Politiker, besonders der aus schwärmerischen Anfängen erwachsene Kielland, als daß sie sich in die Begriffsbestimmung der Schule so ohne weiters fügten. Eher darf man Holger Drachmann's ausgezeichnete ‚Seegeschichten', voll der unendlichen Poesie des Meeres, und die sehr feinen, mit starker Dämpfung geschriebenen, aber doch ungemein einschneidenden Erzählungen von Rudolf Schmidt hierher rechnen. — —

„Kehren wir endlich nach Deutschland zurück. Wie schon erwähnt, haben sich besonders in den Hauptstädten die jüngeren Schriftsteller unter der Fahne des ‚Realismus' zusammengethan, sie haben Zeitschriften erworben und einen Verleger für ihre Werke in dem Leipziger Buchhändler Friedrich gefunden. Noch sind ihnen die älteren Dichter und Kritiker abgeneigt, mit geringen Ausnahmen, z. B. Karl Frenzel, oder geben unsichere, zweifelnde Urteile über ihre Hervorbringungen ab. Tritt man ohne alle Voreingenommenheit an die Leistungen der ganzen Gruppe heran, so wird man ihr Auftreten bedeutsam und in ihr ganz tüchtige Kräfte anerkennen müssen. Auf Eins mache ich besonders aufmerksam. Es ist ganz selbstverständlich, daß in jeder neuen litterarischen Bewegung sehr verschiedenartige Persönlichkeiten und Begabungen mit einem vorläufigen Schlagwort einem Ziele zustreben: so war es bei den Romantikern und beim jungen Deutschland. Allein eine so bunte, fast buntscheckige Gesellschaft wird sich selten zu gemeinsamen Kämpfen zusammengefunden haben wie die unserer ‚Realisten'.

Als ihren Stimmführer darf man wol Karl Bleibtreu ansehen, der wenigstens in theoretischen Broschüren mit großer Energie (selbst mit Roheit) auftritt und durch eine ganze Reihe von Werken seine Theorie zu bewähren sucht. Er ist eine echte und sehr achtenswerte Dichterkraft; dieß auszusprechen, fordert meiner Ansicht nach die Gerechtigkeit,

und ich lasse mich dabei durch die teils komischen, teils widerwärtigen Kapriolen seiner Selbstüberschätzung nicht abschrecken. Seine Dramen sind Kraftstücke (‚Vaterland‘), welche zuweilen alle Form sprengen (z. B. ‚Schicksal‘, ‚Weltgericht), manchmal in Bilder zerlaufen (‚Byron‘). Dagegen ist ‚Dies Irae‘ eine bedeutende Leistung und ebenso stelle ich Bleibtreu's Verse hoch, die er in seinen Erzählungen verstreut. Diese selbst stehen mir weit zurück, sie leiden vor Allem — ich denke dabei an den Roman ‚Größenwahn‘ — unter dem Mangel an Komposition. Dieser Roman hat drei Bände, er könnte ganz gut einen Band umfassen oder zehn, das wäre gleichgiltig. Die Personen schleppen sich von einer Kneipe in die andere (wie ihre Vorgänger in der ‚Schlechten Gesellschaft‘) oder begeben sich von einer Soirée zur andern. Weßhalb? Sie drehen sich ja nur wie die Wachsbüsten im Friseurladen, damit man sie von allen Seiten sieht. Ich bringe kein Interesse für diese Leute auf, sie langweilen mich einfach, trotzdem manches gute Stück Erzählung von kräftiger Wahrheit mit unterläuft. Es ist ohne Zweifel Bleibtreu sehr ernst mit seiner Arbeit; möchte er doch einen besseren Pfad für sein Talent finden! Er hat ferner eine ‚Geschichte der englischen Litteratur‘ veröffentlicht, woran er viel Mühe und Studium gesetzt hat, aus der man auch lernen kann, die aber im ganzen mit ihrem vorspringenden Byronkultus ebenso ungerecht und einseitig verfährt als der bezügliche Band des Werkes von Brandes. Doch wird Bleibtreu es gerade so gewollt haben, um dadurch für seine Sache zu wirken, wenigstens urteilen seine sonstigen Kritiken in demselben Sinne. —

Ich habe lange nicht verstanden, weßhalb dieser Vorkämpfer des ‚Realismus‘ und seine Freunde als ihre Patrone die Dichter Lenz und Grabbe auf den Schild heben, und in Bezug auf den zwar sehr begabten oder durchaus unreifen

Lenz verstehe ich es jetzt noch nicht. Von Grabbe dagegen leuchtet es mir ein, wie er dazu kommt, als litterarischer Schutzheiliger angerufen zu werden. Es war nicht gut, daß Wilhelm Scherer, dessen ‚Geschichte der deutschen Litteratur‘ den mittleren Durchschnitt der litterarischen Forschung unseres Zeitraumes darstellt, Grabbe so vornehm abgethan hat; das geht nicht an, und ist wol aus dem Zusammenwirken von Scherer's hochausgebildetem klassischen Formensinn und dem Mangel geeigneter Vorarbeiten zu erklären. Gewiß war Grabbe eine ganz krankhafte Natur, und auch unter günstigeren Umständen wäre er nicht anders geworden als wir ihn heute kennen: er wußte sich nicht zusammenzuhalten wie sein Vorbild, Heinrich von Kleist, er besaß gar kein Gefühl für die Form und so floß ihm der reichste Stoff auseinander oder wirrte sich zu einem Knäuel. Aber Kraft steckt in ihm, er vermag seine Phantasien ungemein anschaulich vorzutragen und packt den Leser in den Bilderreihen ‚Napoleon‘ und ‚Hermannsschlacht‘; seine historischen Szenen in ‚Hannibal‘ sind von bewundernswerter Schärfe der Charakteristik im Einzelnen, seine Auffassung des ‚Sulla‘ in den Fragmenten ist die großartigste, welche die Litteratur kennt. Ein glücklicher Gedanke war es eben nicht, als Grabbe, durch Byron angeregt, ‚Faust‘ und ‚Don Juan‘ in eine Tragödie zusammenspannte, aber ‚thöricht‘ möchte ich den Dichter darob nicht mit Scherer nennen, angesichts der vom Marlowe'schen Dämon gezeugten Schlußszenen. Der moderne Kleistkultus, der eine naturgemäße, obgleich meiner Überzeugung nach zu heftige, Reaktion wider die Vernachlässigung dieses großen Dichters bildet, wird hoffentlich noch etwas Wärme für Grabbe übrig behalten. An die Extreme des dichterisch Darstellbaren streifen sie beide gleich nahe, und mir ist Kleistens Penthesilea an der Leiche des Achilles, die Zerreißung des Ventidius durch die Bärin in der ‚Hermannsschlacht‘ ganz

ebenso scheußlich und wahnwitzig vorgekommen wie die Gräuelszenen in Grabbe's ‚Gothland' und das Synedrion in seinem ‚Hannibal'. Beide geben sich darin nichts nach, deßhalb sollte etwas mehr Duldsamkeit gegen Grabbe bei uns Eingang finden. —

Für den bedeutendsten unter den Realisten halte ich den Berliner Max Kretzer. Er hat mit kleinen Skizzen und Geschichtchen, etwa im Rahmen eines Feuilletons, angefangen, warmherzig und hübsch erzählt, aber nicht gerade sehr eindrucksvoll. Im ‚Riesenneft' steht eine Anzahl solcher Stücke beisammen. Schon die ‚Zwei Genossen' sind ein viel stärkeres Werk. Mit der Beschreibung des Drechslerladens im Eingange und etlichen Kneipszenen im Verlauf des Romanes hat Kretzer seine Visitkarte beim ‚Realismus' abgegeben, sonst aber ist die Arbeit sorgfältig komponiert und der allmähliche Untergang des schwachen Ehepaares durch den schurkischen Agitator ist mit ergreifender Gewalt dargestellt. Ganz ähnlich ist die Aufgabe in Kretzer's neuestem Werk, ‚Meister Timpe', beschaffen. Das ist ebenfalls ein Berliner Arbeiterroman, der in seiner Technik nur das langsame Fortspinnen der Situationen vom ‚Realismus' annimmt, sonst in scharfen Pointen zu der Katastrophe vorschreitet. Von Kretzer darf die Zukunft seiner Richtung Vieles erwarten.

Den Berliner Boden bebaut Heiberg in seinen sehr ungleich geschriebenen Novellen und Romanen, manchmal sind sie vortrefflich, manchmal öd und ausgequetscht. ‚Realismus' ist da nur in der größeren Freiheit der Stoffwahl zu bemerken. Paul Lindau hat sich mit einigen Romanen aus Berlin (‚Der Zug nach Westen', ‚Arme Mädchen') der Zeitströmung angeschlossen, sie sind sehr flott gearbeitet, lesen sich gut, entbehren aber doch der tieferen Wirkung. Man sieht das am deutlichsten, wenn man sie mit Fontane's ‚Irrungen, Wirrungen' vergleicht. Auch Fritz Mauthner's Reklameroman

‚Fanfare' geht auf dieser Spur; darf aber nur um des Stoffes willen realistisch genannt werden. M. G. Conrad, ein anderer Führer der Gruppe, wählt sich München als Schauplatz seines letzten Werkes ‚Was die Isar rauscht', ein typisches Beispiel des deutschen Naturalismus, ohne Komposition, zufällig in zwei Bänden erschienen, scharf beobachtet, etwas runder und frischer in der Darstellung als Bleibtreu's ‚Größenwahn', Einzelnes sehr wirksam, im Ganzen unerquicklich. — Viel anziehender geben sich, weil sie den ärgsten Übertreibungen aus dem Wege geben, die Arbeiten einer Gruppe von Wiener Schriftstellern, Männer und Frauen, unter denen ich nur einige, Kapff-Essenther, E. Marriot, G. Schwarzkopf, (und insbesondere) Karlweis, namhaft mache. — Wilhelm Walloth wird mit seinen Romanen aus dem Altertum gleichfalls zu den Realisten gerechnet: nach dem, was ich von ihm kenne, schwerlich mit Recht, da etliche Äußerlichkeiten dafür nicht entscheiden können; das Drama ‚Gräfin Pusterla' scheint mir eine gute Arbeit. So hat auch das soziale Schauspiel ‚Brot' von Conrad Alberti einen starken Zug und brave Szenen, es leidet aber an einem schweren Gebrechen: die Leute reden alle zu lange und zu viel. Detlev Freiherr von Liliencron hat (ganz vortreffliche Gedichte) sehr hübsche Militärnovellen und einen interessanten Roman ‚Breide Hummelsbüttel' beschrieben, seine Dramen weisen nichts Realistisches auf, zeugen aber von einem kräftigen Talent, das noch in Klärung begriffen ist. Unter den Lyrikern der Gruppe besitzt J. Hart eine schöne Begabung, ‚Weltpfingsten' enthält trotz des sonderbaren Titels ganz hübsche Sachen. Die realistische Lyrik ist übrigens nicht so jung als sie aussieht; wenigstens gibt es einen längst vergessen Dichter, Albert Jässing, der in den Jahren 1869 und 1870 — er fiel im Kriege — in mehreren Heften ganz dieselben Töne angeschlagen hat, welche uns jetzt aus den

Gedichten der Brüder Hart, Arent, Bierbaum, Henckell, Jacobowski, Zoozmann u. A. entgegen klingen.

Manche Schriftsteller werden in Zusammenhang mit dem ‚Realismus‘ gebracht, die gar nichts damit zu thun haben. So der Spätromantiker Wolfgang Kirchbach, Richard Voß, der sich sehr mühsam aus dem kranken Pessimismus seiner ersten Werke herausarbeitet, Gerhard von Amyntor, Baron von Suttner mit seinen kaukasischen Erzählungen, die viel eher den Gesellschaftsromanen von ‚Über Land und Meer‘ zuzuzählen sind. Komisch wirkt es, Frau Baronin von Suttner unter den ‚Realisten‘ zu begegnen, deren Geschichten die Aristokratie in diesen Reihen repräsentieren: das ‚Inventarium einer Seele‘ steht jedoch mit den ganz unausgegohrenen Gedanken der geistreichen Dame so weit als möglich vom ‚Realismus‘ ab, und das ‚Manuskript‘ enthält nichts Realistisches, es wäre denn, daß man darunter die Toilettenbeschreibungen meinte, welche nun freilich sehr lebhaft an die Schilderungen der Trousseaus in den Tagesblättern erinnern, an denen sich die Frauenwelt erbaut.

Mit diesem vorläufigen Überblick, der bei weitem nicht erschöpfend ist, wird der Leser fürs erste genug haben. Ich wollte dadurch nur den Eindruck hervorbringen, daß diese realistische Bewegung in Deutschland beachtet zu werden verdient, daß sich ihr wirklich Talente widmen und daß Jeder doch einige Kenntniß von ihr sich aneignen soll, der über die Litteratur der Zeitgenossen selbständig urteilen will.“ —

So schrieb ich vor sechs Jahren über den neuesten deutschen Realismus. Ich habe heute davon Nichts zurückzunehmen, jedoch leider auch nicht viel hinzuzufügen. Die frohgemuten Hoffnungen, die hier geäußert sind, würde ich jetzt denselben Schriften gegenüber ebenso aussprechen, wofern sie mir zum erstenmal entgegenträten; ich kann aber nicht leugnen, daß sich Geringes davon erfüllt hat. Von den

Autoren, die früher hervortraten, ist nachmals vieles Neue veröffentlicht worden, Nichts meines Erachtens, das in stetigem Fortschritt den verheißungsvollen Anfängen gerecht würde. Überraschendes kam wenig zum Vorschein, außer etwa M. G. Conrad's glücklicher Wendung zur Volksphilosophie. Denn daß der Roman der Frau Baronin von Suttner ‚Die Waffen nieder!‘ so geräuschvoll und beifällig aufgenommen worden ist, das rechne ich mehr seinen Absichten (denen ich nicht zustimme) als seinen sonstigen Vorzügen an. Die Komposition ist mangelhaft, die Schreibart leidet trotz der anerkennenswerten Kraft mancher Schilderungen an vielen und schweren Gebrechen. Wenn übrigens auch diese Autorin ein besonders schlechtes Deutsch schreibt, so steht sie damit in unserer neuesten Litteratur keineswegs vereinzelt, sondern erfreut sich einer sehr zahlreichen Gesellschaft. Gut zu schreiben, ja nur korrekt, ist viel schwerer, als die meisten der jüngeren Erzähler glauben: ihnen verdirbt die Eilfertigkeit, mit der die ersten Entwürfe zum Druck befördert werden, den Stil, noch mehr jedoch der kindische Hochmut, der zwar selbst kein Sprachgefühl besitzt, aber auch keines als Gesetz über sich gelten läßt, sondern jede falsche und dumme Phrase als geheiligte Eingebung seines dichterischen Vermögens respektiert, indeß er wirklich damit nur seine bildungslose Unfähigkeit bezeugt und als ‚Narr auf eigene Faust‘ sich lächerlich macht.

Trotz alledem ist die erste Ernte des deutschen ‚Naturalismus‘ nicht verunglückt. Denn in Hermann Sudermann ist dieser Gruppe — wenn man ihn ihr beirechnet — eine bedeutende und eigenständige Dichterkraft erwachsen. Zuvörderst im Drama, dann aber nicht minder in der Prosa erweist er sich ungewöhnlich tüchtig und leistungsfähig. Schon die ‚Ehre‘ war ein sehr starkes Werk, das seine Geltung sowol dem mit älterer Technik derb herausgearbeiteten Gegensatze zwischen Reich und Arm, als insbesondere den köstlichen

Einzelheiten verdankt, mit denen das Vorderhaus, noch mehr das Getreibe der Heineckes im Hinterhause ausgemalt wird. Die Echtheit und Naturwahrheit darin wirkt packend und läßt den Zweifel gar nicht zu Wort kommen, ob nicht die Komposition unter der Masse der Détails gelitten habe. Gewiß ist das der Fall in ‚Sodoms Ende‘, einem Drama, das beinahe ohne Handlung sich entwickelt und mit einer Katastrophe schließt, die eigentlich nur angehängt wurde. Das Neue und Hauptsächliche des Stückes ist das Seelengemälde der modernen großen Stadt, das aus einer beinahe unüberschaubaren Menge feinst beobachteter Einzelzüge zusammengesetzt und mit einer Intuition, für die ‚genial‘ das allein richtige Beiwort ist, auf einige Personen verteilt wird. Ich weiß dieser Arbeit, die gewiß durch die Mittel des Epos, keineswegs durch die des Dramas, hergestellt ist, Nichts zu vergleichen. Nun kommt dazu noch Sudermann's erstaunliche Fähigkeit, sich in die psychischen Prozesse auch abnormer Naturen hineinzudenken und von den kleinsten Äußerlichkeiten bis in das tiefste, verborgenste Innere vorzudringen. Was die wildeste Gier, zufällig aufgestachelt, in der Seele an Stürmen erregt, oft rasch vorübergehend und nur die Scham der Erinnerung zurücklassend, selten in eine gräßliche That umgesetzt, das findet dieser Dichter aus und stellt es in die grelle Beleuchtung der Bühne. Er spricht die letzten, verschwiegensten Worte und scheut das Grauenhafteste nicht, wie die Schlußszenen des vierten Aktes beweisen. — Das Problem der ‚Heimat‘ ist aus dem Gesichtskreise Ibsen's, aber doch wieder echt deutsch: der Kontrast zwischen der kleinen, engen Moral eines Bürgerhauses der Provinz, verschärft durch die Rücksicht auf den Offiziersstand des Vaters, und zwischen der freien Lebensführung einer großen Sängerin, die der internationalen Gesellschaft angehört. Es ist eine ausgezeichnete Arbeit und die Kunst, mit der Magda aus ihrer

anfangs unnahbaren Stellung gebracht und unter das Joch der heimischen Sittlichkeit gebeugt wird, ist bewundernswert. Allzu sehr drängt sich die Gewaltsamkeit des Schlusses auf, der nicht die einzig mögliche Lösung, sondern nur eine aus verschiedenen bietet; das schädigt zwar die letzte Wirkung, aber nicht den Gesammteindruck, der wieder aus einer Fülle feiner Einzelheiten und aus der Energie der Charakteranalyse zu einem mächtigen und bleibenden erwächst.

Sudermann's Erzählungen beginnen mit einer Sammlung kleiner Stücke ‚Im Zwielicht' die mit gewandter, zum Teil Maupassant abgelauschter Technik fruchtbare Aufgaben behandeln und über die Masse von Erzeugnissen ähnlicher Anlage sich bedeutsam emporheben. Der Roman ‚Frau Sorge' hat ganz offen liegende Mängel: der überreiche Stoff ist in eine zu enge Form gezwängt und in Folge dessen der Schluß verquetscht worden. Das Buch ist aber vortrefflich, die Frische der Darstellung außerordentlich, und die Romantik, welche in den lebhaften Gang der Ereignisse hereinspielt, schwächt die Gesammtwirkung nicht ab. Neben den erschöpfenden Détails der naturalistischen Beschreibung, nur dem Bemühen, den Verlauf der Wirklichkeit exakt nachzubilden, die Sprünge einer Phantastik, wie sie nur bei den noch ungedämpften Ausbrüchen der romantischen Schule sich fanden! Wir treffen denselben Gegensatz bei Ibsen, wo er sich allerdings aus der Entwicklung des Dichters versteht, aber auch bei den kolossalen Allegorien von Zola und Flaubert, und desgleichen in den Schöpfungen der modernsten Malerei. Zu verwundern ist das nicht: irgendwo muß das Poetische herauskommen, und wird es durch das mühselige Auffammeln und Verarbeiten der Einzelbeobachtungen zurückgeschoben, dann sucht es in kühnen Erfindungen einen Ausweg. Die äußersten Enden der Thätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft rücken an einander (man denke an T. A. Hoff-

mann) und verbinden sich, ein Phänomen, das sich in der Geschichte aller Künste immer von Neuem zeigt. — Unter den beiden Erzählungen ‚die Geschwister' von Sudermann ist besonders die zweite ‚der Wunsch' eine rechte Probe seines Talentes: innere Glut, aber kühle Sachlichkeit nach Außen, lebenstreue Schilderung, die vor nichts Erbärmlichem zurückweicht, und strengste Analyse idealer Gesinnung, das Ganze in einer Sprache von seltener Kraft und Gegenständlichkeit berichtet. Das stärkste Buch des Dichters ist bisher jedesfalls ‚der Katzensteg'. Der Stoff ist mit glücklichem Griff gepackt und von dem glänzenden Anfange geht es in einem einzigen Fortschritt und auf einer Höhe dahin bis zum Ende. Dabei beschleunigt sich das Tempo von Abschnitt zu Abschnitt, nirgends ein Halt, der Leser muß folgen, ob er will oder nicht, bis in die wühlende Aufregung der letzten Kapitel. Wenig moderne Bücher haben einen solchen Zug, dem Niemand widersteht. Das Furchtbarste wirkt hier nicht so erschreckend wie anderwärts, weil Sudermann die Ereignisse in eine Zeit gesetzt hat, deren verwüstete Zustände und aus allen Grenzen geratenen Menschen auch das Entsetzliche als ein wohl begreifbares erscheinen lassen. In ‚Jolanthe's Hochzeit' streift die Aufgabe hart an das Tragische und die Verwirrung entknotet sich nur in der Person des Erzählers, die sogleich mit den ersten Worten sich einen warmen Platz im Herzen des Lesers erobert. Wie der Held dieser Geschichte sich in Szene setzt, mit dem schönsten Takt des Gemütes in die Anderen sich findet, dabei doch stets sich selbst charakterisiert, das scheint mir ein rechtes Kunststück. Und wenn wir bei dieser Arbeit Sudermann's noch mehr als bei seinen übrigen den Naturalisten aus den Augen verloren haben, so ist uns dafür der Dichter um so lieber geworden und wir erhoffen von seiner Kraft, die sich noch lange nicht ausgegeben hat, auch fürderhin Gutes.

Freilich wird er sich dann hüten müssen, geschickte Mache an die Stelle dramatischer Begründung zu setzen, wie in der ‚Schmetterlingsschlacht‘, und es wird ihm auch nicht ferner begegnen dürfen, daß er Typen für Charaktere, bloße Roheit für Ursprünglichkeit des Wesens ausgibt, wie es in seinem jüngsten Roman ‚Es war‘ geschieht.

Auch Sudermann hat den letzten Wendungen unseres Geisteslebens seinen Zoll entrichtet. Man versucht heute, auf sehr verschiedene Weise dem Inhalte der Grundschriften des Christentumes beizukommen und eine neue Auffassung der Evangelien den geänderten Verhältnissen unseres geistigen Lebens anzupassen. Das geschieht teilweise durch wissenschaftlich kritische Arbeit, die freilich oftmals die möglichen Ziele überspannt und überspringt, jetzt aber eben zu einer ruhigeren historischen Würdigung sich zurückwendet, teilweise durch poetische Aneignung des Stoffes. Dieß scheint mir ein sehr gewagtes Unternehmen, denn ganz abgesehen von dem Unnahbaren, das die Botschaft des Herrn für ernste Christen besitzt, überstrahlt der einzige Glanz der biblischen Poesie Alles, was ein moderner Dichter hinzufügt und anflicken kann, dermaßen, daß auch gute und ehrliche Arbeit daneben sich so kümmerlich ausnimmt wie die Farbenkleckse der Theaterkoulissen und der bemalte Pappendeckel der Versatzstücke im hellen Sonnenlichte der Straßen. Es muß daher schon als ein Zeichen wirklicher Begabung angesehen werden, wenn Sudermann's ‚Johannes‘ nicht vollständig mißlungen ist. Der Täufer gibt sich selbst nur als Vorbote, der sich an der Kunde des wahren Evangeliums vom Bußprediger zum Bekenner des Heilandes emporbildet. Ob die Erschütterung seines Gemütes von der Bühne herab den Zuschauern klar wird, kann ich nicht bemessen; ich glaube eigentlich, sie kommt nur beim nachdenklichen Lesen zum Verständniß. Mit wenigen starken Strichen sind Juden, Sekten und Römer

gezeichnet, eine ganz moderne Gestalt (vergleiche die Felicitas in ‚Es war‘) ist Salome, die lüsterne Tochter der Herodias, die sehr gut entworfen ist, aber in den Rahmen nicht wohl paßt. Auch in Herodes und seinem Weibe arbeiten die (von Hebbel gespannten) Federn der Charaktere nicht wirksam und deutlich. Aber es gibt gute theatralische Griffe darin, die besten am Schluß, wo der Vicefürst dem in Jerusalem einziehenden Herrn mit höhnischem Ruf seinen Becher zutrinken will, aber von der göttlichen Erscheinung aufs tiefste betroffen mit verhülltem Haupte zusammenbricht.

Gibt es in diesem Stücke schon etwas hohlen Wortpomp, so enthalten die ‚Drei Reiherfedern‘ dessen noch mehr. Das Studium Shakespere's tobt in diesem Märchenspiel, und wenn es auch wiederum von der ansehnlichen, echt dramatischen Kraft des Dichters Zeugniß ablegt, so scheint mir doch die Bühnenwirkung unsicher. Vor Allem deßhalb, weil — wie ich meine, durch zu viel Umarbeiten und Nachgestalten — der Gedankenkern des Stückes nicht deutlich genug heraustritt: die verhängnißvolle Wendung am Ende des sehr poetisch erfaßten dritten Aktes werden nicht viele Zuschauer sofort begreifen, und ebenso wenig das Lotterleben und den Sieg des Königs im vierten Akte. Erst ganz am Schlusse überblickt man den Zusammenhang, dann hält es aber schwer, das vorher nicht zur Klarheit gebrachte rückschreitend zu deuten. Schön ist die Idee des Dramas, schön auch Vieles in der Ausführung, prächtig gelungen die stramme Figur des Hans Lorbaß, die Stütze des Werkes überhaupt, farblos und verschwommen die Königin und ihr ins nordisch Fabelhafte verschobenes Reich. Daß die Gestalt des ungeheuren Schicksals mit gekünstelter Erniedrigung ‚Begräbnißfrau‘ heißt, ist ein Zugeständniß Sudermann's an seine Vergangenheit sowie an die Mode der Gegenwart, welche in dem Kontrast zwischen verwegener Symbolik und den

dürftigen Einzelheiten des heutigen armen Lebens ihren Stempel sehen will. Ich muß aber trotz solcher Einschränkungen gestehen, daß ich von diesem Werke des hochbegabten Dichters einen starken und im Ganzen auch reinen Eindruck empfangen habe. —

Wir wenden uns nun zu einer anderen Frage von ganz allgemeinem Interesse. Dieser ‚Realismus', der in alle moderne Poesie eindringt, wie stellt er sich überhaupt zu den Aufgaben der Poesie? Werden in der That ihre Ziele durch ihn verschoben und zu anderen, wie seine Vertreter behaupten? Ich denke, nein, denn mir scheint das Wesen des ‚Realismus' in der Technik zu liegen, seine ganze Angelegenheit ist eine technische.

Darüber einige Worte. Wir wissen, es gehört zu den wichtigsten Kennzeichen der realistischen Erzählungsweise, daß durch eine möglichst genaue und erschöpfende Anführung von Einzelheiten die Wirklichkeit in ihre Bestandteile zerlegt und daraus von Neuem zusammengesetzt, wiedergegeben werden soll. Erreicht man damit den Zweck, die Wirklichkeit sinnenfällig vor Augen zu stellen? Ich habe Bedenken dagegen. Die sinnlichen Eindrücke des Lebens, sofern sie nicht der Gegenstand besonderen Studiums sind, kommen uns nicht in einer Masse von Détails zum Bewußtsein, sondern als eine Anzahl stärkerer Wahrnehmungen, denen schwächere untergeordnet sind, bis in fortschreitender Abstufung dann die letzten und schwächsten die Schwelle des Bewußtseins gar nicht mehr überschreiten. Oder in ein Beispiel gekleidet: wenn ich an einem glänzenden Schaukasten vorbei gehe oder davor einen Augenblick verweile, so nehme ich einen Gesammteindruck mit mir. Suche ich die Vorstellung davon später wieder zu erwecken, so erinnere ich mich gewisser Hauptstücke, vielleicht an verschiedenen Punkten des Schaukastens, das Übrige bleibt entweder verschwommen, oder es

wird von mir aus der Phantasie ergänzt. Mein Auge hat eben nicht Alles gesehen, mein Gedächtniß nicht Alles behalten. Nun ist freilich bei verschiedenen Menschen mit einem Mehr oder Minder zu rechnen, je nach Anlage, Bildungsgrad, Übung. Der Naturalist in seiner pünktlichen Aufzählung und Summierung der Einzelheiten will also genauer verfahren als die durchschnittlichen Sinneseindrücke sind. Das betont auch Zola ganz nachdrücklich, in diese größere Genauigkeit setzt er den sogenannten wissenschaftlichen Wert seiner Darstellungen. Für den Poeten kommt aber noch etwas ganz anderes in Betracht. Wer seinem Leser nur gewisse bezeichnende Haupt- und Grenzpunkte in einer Beschreibung mitteilt, überläßt ihre Ausfüllung zu einem Bilde, das den Eindruck der Wirklichkeit machen soll, der Einbildungskraft seiner Leser. Diese arbeitet in jedem Falle anders: fünfzig verschiedene Leser ergänzen in fünfzig verschiedenen Arten, gestalten fünfzig verschiedene Bilder. Aber gerade die Thätigkeit der individuellen Phantasie, welche durch die Angaben des Dichters ausgelöst wird, ist es, was die Spannung beim Leser erzeugt, was ihn interessiert und zur Teilnahme an der Beschreibung oder Erzählung reizt. Läßt ihm der Dichter gar nichts zu thun übrig, bindet er seine Phantasie durch die eingehende Mittheilung der Einzelheiten, so wird er auch seine Aufmerksamkeit auf die Dauer nicht wach erhalten können. Das geschieht, wenigstens meiner Erfahrung nach, in der That beim naturalistischen Roman. Schon jetzt, wo der Reiz dieser Technik noch neu ist, wird der Leser bald müde; ich fürchte, daß mit der Gewöhnung die Wirkung sich noch mehr abstumpft. Dazu kommt ein Anderes.

Wie darf der Dichter natürlicher sein wollen als die Natur, d. h. die Natur, so weit sie in die Sinne des Menschen einzugehen vermag und diese sie aufnehmen können? Mich dünkt das ein Mißgriff. Es verhält sich ganz ähnlich,

wenn jetzt amerikanische und englische Künstler, denen bereits hie und da deutsche nachfolgen, die Ergebnisse der Momentphotographie ausnutzen und Pferde, Hirsche und andere Tiere in jenen wunderlichen Stellungen zeichnen, welche uns die Camera obscura als einzelne Teilpunkte der Bewegung kennen gelehrt hat. Manche meinen, das Auge werde sich an diese Bilder gewöhnen und dann auch in der Wirklichkeit die Bewegungen der Tiere auf diese Weise sehen. Das ist unmöglich. Aber wozu das Alles überhaupt? Hier liegen Resultate der Wissenschaft vor, die, wie viele andere desselben Ursprunges, für die Kunst unbrauchbar sind. So lange die Fähigkeiten der menschlichen Sinne nicht so verschärft werden können, daß sie von selbst ohne Hilfe wahrnehmen, was ihnen jetzt nur durch Apparate zugänglich gemacht wird — und wer dächte so kühn, sich das zu erhoffen? — so lange liegt es außerhalb der Kunst, mit solchen Eindrücken zu rechnen. Unsere Sinne machen die natürliche Basis aller Künste aus, durch sie allein finden wir den Weg zur Kunst, sie schließen die Voraussetzung aller Ästhetik in sich. Das hat Herder im vierten ‚Kritischen Wäldchen' gezeigt, und über die genialen Gedanken dieses kleinen Werkes sind wir heute, nach 120 Jahren, noch nicht hinausgekommen, wir fangen eben an, sie auszuführen.

Gestattet die besprochene Frage eine ziemlich bestimmte Antwort, so ist es um so schwerer, über eine andere Neuerung des ‚Realismus', nämlich die Verwendbarkeit des Häßlichen in der Kunst, klaren Bescheid zu geben. Das ist ja ein Punkt, über den gestritten worden ist, seit es eine Ästhetik oder Anläufe dazu gibt, und es ist bis heute noch kein reines Resultat zum Vorschein gekommen. Soweit ich zu urteilen vermag, läßt sich auch angesichts der modernen Kunst darüber nichts sicheres feststellen. Denn es besteht da eine beinahe unendliche Skala individueller Empfindlichkeit. Für

A ist das Häßliche in einem Werke schon nicht mehr zu ertragen, woran noch B sein Wohlgefallen findet, der seinerseits vor einem Gemälde zurückschaudert, das C immerhin gelten läßt. Wird uns in diesen Dingen jemals Maß und Grenze von allgemeiner Giltigkeit zu teil werden? Nur Eins scheint nicht zu bezweifeln: ungemischt Häßliches erträgt Niemand, bloß im Gegensatze und in Verbindung mit dem Schönen entsteht eine günstige Wirkung. Den Prozentsatz der glücklichen Mischung jedoch kann beim heutigen Stande der Psychologie Niemand bemessen.

Ein fernerer Programmpunkt des Realismus, nämlich die Vermehrung der poetischen Stoffe durch Einbeziehung der niedersten Lebenskreise, scheint mir insofern erledigt, als er nicht neu ist. Nur in der Quantität des Einbezogenen unterscheiden sich ältere und jüngere Dichter unserer Zeit; wenn diese die Stoffe, welche sie ihrer Meinung nach zuerst in Beschlag genommen haben, bevorzugen, so ist das ihre Sache, und die einzige Frage ist, ob sie Poetisches daraus zu gestalten vermögen.

Gegenüber einer weiteren Forderung der Realisten darf eine verständige Kritik unter gar keinen Umständen nachgeben. Eine Dichtung, welcher Art sie sein mag, muß immer künstlerisch überlegt, im bestimmten Falle, eine Erzählung immer komponiert werden. Ohne Komposition kein Kunstwerk. Alle Poesie bedarf in ihrer Darstellung des Lebens der Konzentration, sie kann nur einen Auszug geben, sie spricht in Abbreviaturen. Das ist ein Gesetz, das mit unerbittlichem Zwange aus der Natur der Sache hervorgeht. Das Ideal der deutschen Realisten führt zu der Folgerung, daß der Roman eigentlich einer unendlichen Rolle Papier bedürfe, die auf einer Scheibe gemächlich abrollt, damit der Dichter seine Notizen aufschreiben und zusammensetzen kann. Selbst die vielbändigen Romane der Chinesen, welches alte

Kulturvolk in seiner Kunst den derbsten Realismus erreicht und überwunden hat, bequemen sich geordneter Komposition. Man braucht sich übrigens deßhalb nicht zu sorgen: das Bedürfniß nach Komposition, nach künstlerischer Gliederung des Erlebten und zu Berichtenden liegt tiefstens in dem menschlichen Wesen: jeder Vorgang des Tages, wie er sich im Munde der Leute weiter verbreitet, liefert uns dafür den klarsten Beweis. Und was da vor uns unbewußt geschieht, daß Wichtiges auserlesen und in einen Zusammenhang gefügt wird, Unbedeutendes hingegen ausfällt, das muß der Künstler zielbewußt gestalten, indem er das Ganze seines Werkes als eine Einheit überschaut. Von diesem Grundgebot darf kein Kunstrichter abstehen, ohne die Kunst selbst zugleich aufzugeben.

Übrigens ist allerorts, im Leben und in der Poesie, das Können die Hauptsache. Wir entschuldigen Vieles, nehmen Manches in den Kauf, wenn uns der Gesammteindruck der Dichtung fesselt und hinreißt. Am Können darf es nicht fehlen. Der weitere Erfolg des ‚Realismus' wird daher ganz wesentlich davon abhängen, welches Maß des Könnens seine Vertreter zustande bringen. Auf die Gefahr hin, durch die kommenden Thatsachen widerlegt zu werden, will ich es mit einer Prophezeihung wagen: ich glaube, daß dieser modernste Realismus nur eine Übergangsform der Dichtung ist, daß es ihm ergehen wird wie der Bühnenkunst der Meininger, er selbst wird untergehen, aber in der Kunst der Zeitgenossen und Nachkommen tiefe umbildende Spuren zurücklassen.

Die Ziele der Poesie wird der ‚Realismus' nicht ändern, wie dieser und jener Führer voll kühnen Selbstvertrauens meinten. Ich halte die Definition der Dichtkunst noch immer für richtig, die Jakob Grimm während der Sommertage deutscher Romantik aufgezeichnet hat: ‚Die

Poesie ist das Leben selbst, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache.' Diese Bestimmungen werden allzeit verschieden gedeutet werden, der Inhalt des Lebens wechselt von einem Menschenalter zum andern, wenn auch zuweilen nur in seinen äußeren Merkmalen. Die Poesie quillt aus dem Leben, das seinerseits ohne sie nicht bestehen kann, sie bedingen sich. Darum vermag aber auch die Poesie, wohl verstanden, nie etwas Anderes darzustellen als ein Ideal des Lebens, eine höhere Stufe, von der aus gesehen die Dinge der Welt in einer großen Ordnung zusammenhangen. So ist es immer gewesen und so wird es auch bleiben.

7.

Die jüngsten Richtungen.

Den weiten Kreisen von Lesern, die sich heute wieder für die Bewegungen der Litteratur interessieren, ist während der letzten Jahre nichts mehr aufgefallen, als Gerhart Hauptmann's Wendung vom Naturalismus zum Märchendrama. Um das anscheinend Unverständliche zu begreifen, hat man die wunderlichsten Gründe vorgebracht: von dem Enthusiasmus, der eine Art Erleuchtung annahm, bis zu dem Übelwollen, das da vermutete, der Dichter sei des Geldes wegen einfach der Marktmode nachgelaufen, besteht eine ganze Stufenleiter aufklärender Einfälle. Und doch hätte sich schon das Erstaunen sehr mäßigen dürfen, wenn man überlegt hätte, daß ja diese Wendung sich durchaus nicht vereinzelt vollzog, sondern daß auf verschiedenen Kunstgebieten in geringem Zeitabstand Ähnliches eintrat: von Richard Wagner's ungeheuren Musikdramen germanisch-moderner Heldendichtung hat Humperdinck den Weg zu ‚Hänsel und Gretel' gefunden und Siegfried Wagner ist mit seinem ‚Bärenhäuter' ebenso bei den Brüdern Grimm eingekehrt; über die klassisch angehauchte Phantastik Böcklin's geht es zu den Märchenträumen Hans Thoma's und aus der Ornamentik der neuerwachten Renaissance entwickelte sich unter vorwiegend englischem Einfluß der träumerisch altertümliche Buchschmuck von Sattler und Lechter.

Aber auch an sich enthielt der Vorgang Hauptmann's nichts Wunderbares. Daß gerade der vorgeschrittenste Naturalismus bei Zola nach allgemeinen Ausdrücken für die

unendliche Masse der Einzelheiten sucht und diese in Symbolen findet, hat sich uns schon gezeigt. Soll nun das Symbol in der Poesie lebendig und fruchtbar werden, dann geht es erfahrungsgemäß gern in das absichtslos schweifende Märchen über. So geschah es schon im Mittelalter: gewiß ist von der Allegorie, welche im 14. Jahrhundert die gesammte Litteratur der germanisch-romanischen Kulturvölker beherrschte, der entscheidende Anstoß zur Ausbildung der teils orientalischen, teils abendländisch bodenständigen Erzählungsmotive auf das Volksmärchen hin gekommen, das sehr viel weniger Vorstellungen aus der deutsch-heidnischen Mythenwelt übernahm, als wir heute zu glauben geneigt sind. Und noch deutlicher zeigt sich der Übergang vom hellen, nüchternen Tageslicht der Aufklärung zum Dämmer des Märchens in der deutschen Romantik, wo er sich nicht bloß in dem persönlichen Schaffen von Ludwig Tieck verkörpert, sondern sogar ein Kennzeichen der ganzen Schule ausmacht.

Wollen wir genauer erkennen, was sich aus der deutschen Romantik Erhellendes für die Entwicklung der modernen Litteratur abnehmen läßt, dann müssen wir den Prozeß ihrer Entstehung und des Entfaltens ihrer mannigfachen Erscheinungsformen etwas bestimmter ins Auge fassen. — Weit ins 18. Jahrhundert herein reichte die Herrschaft einer kostümierten Poesie, die sich von dem kläglichen Leben ihrer Zeit abwandte und die persönlichen Erlebnisse in die Ausmalung eines idealen Zustandes jenseits der Wirklichkeit aufnahm. Die Kostüme lösten sich unter einander ab, der Renaissancepoesie folgten die Schäfereien, ihnen die Anakreontik; die Grundauffassung, welche das Poetische gleich setzte dem Irrealen, blieb dieselbe. Sogar Klopstock, der doch etlichen wahren Empfindungen zum Durchbruch verhalf, und Wieland, der mit seltener Freiheit die eigene Erfahrung und das fremde Vorbild zu seinen Romanen verwob, blieben

beim Kostüm, und es war nur ein Wechsel der Koulissen, wenn die unsicher erfaßten Götter des skandinavischen Nordens an die Stelle der griechischen traten oder neben sich die Feen und Zauberer aus der französischen Nachblüte ritterlicher Dichtung dulden mußten. Wie das Zeitalter Friedrich's des Großen das Leben durchschüttelte und mit einem Inhalt erfüllte, der es poetisch wertvoll erscheinen ließ, hat Goethe für immer in Dichtung und Wahrheit gelehrt und dort hat auch er, der selbst noch in der Anakreontik aufgewachsen war, gezeigt, wie durch die von Klopstock bewirkte Erschütterung der Gemüter die persönliche Empfindung befreit wurde, welche sich in ‚Sturm und Drang' kundgab. Die so zubenannte litterarische Bewegung darf man als Opposition wider Zopf und Manier, überlieferte Heuchelei der Verkehrsformen und der gesellschaftlichen Konvention verstehen. Es kämpfte da der Naturalismus gegen die Unnatur, zuvörderst in der Sprache, wo die steifen Schnörkel der von Französisch und Latein, von Theologie und Jurisprudenz gemeisterten Ausdrucksweise mit Hilfe des Vorstreiters Lessing durch den Brustton wahren Gefühls, die kurzen Sätze mit vielen Gedankenstrichen und Rufzeichen verdrängt wurden. In der gebundenen Rede war schon vorher der Alexandriner vom Blankvers abgelöst worden, antikisierende Rhythmen durch antike oder durch leichter bewegte, an den Volkston klingende Liedstrophen. Nicht weniger als in der Form wirkte der anstürmende Naturalismus revolutionär auch in den Stoffen der Poesie: die Übermenschen Werther und Götz, Karl Moor und die Seinen bis zum Marquis Posa treten in den Vordergrund, Lenzens stammelnde Selbstbekenntnisse, Klinger's hingewühlte Genialität geben die Losung des Tages, sie alle übertönte Herder's weitklingende Stimme, die Theorie der Begeisterung. Das ganze Phänomen teilt die Eigenheit aller großen Vorgänge in der Geschichte der deutschen Litteratur: eine vorhandene

Richtung lebt sich aus, der langsam aus dem Inneren des Volkes erwachsene Gegensatz wird durch den Einfluß anderer Nationen zum Umsturz des Bestehenden; die Linien, welche in unserem Falle von Richardson und Rousseau zu Goethe's Werther führen, hat Erich Schmidt sauber gezogen. Der Naturalismus des ‚Sturmes und Dranges' hätte in Deutschland auch zur politischen Bewegung werden können, wenn die französische Revolution ihr Evangelium der Menschenbefreiung nicht zur Unterdrückung des europäischen Kontinentes umgestaltet hätte — so blieb er zunächst auf die Litteratur beschränkt, die durch ihn hervorgerufene Erregung färbte sich vaterländisch und kehrte sich im Befreiungskriege wider die despotischen Anwälte geistiger Emanzipation. Trotzdem bleibt es dabei, daß der Naturalismus der ‚Stürmer und Dränger' darauf ausgieng, das Subjekt gegen die kastenartige gegliederte Masse der Gesellschaft herauszustellen, die Geltung der Persönlichkeit und die Freiheit ihres Bewegens durchzusetzen wider die Macht einer unlebendigen Tradition von Form und Zwang. Daher stammt der revolutionäre Zug in der Volkserhebung des Freiheitskampfes, der den deutschen Fürsten so wenig erfreulich war, und wenn Max von Schenkendorf's glänzendstes Lied ‚Freiheit, die ich meine' in Wort und Rhythmus die Strophen Friedrich Schlegel's nachbildete, so ist das kein Zufall, sondern ein äußeres Zeichen für den Einklang von Strömungen, die aus sehr verschiedenen Ursprüngen zu demselben Ziele streben.

Aus den Bemühungen, die innerlich abgestorbene, nach Außen hin noch mit Ansehen umkleidete Überlieferung der Kunst zu brechen, was notwendigerweise durch Werke geschehen mußte, welche die bisherigen reactionären Formen auflösten, arbeiteten sich Goethe und Schiller zur Läuterung des Idealismus empor, der Beiden klassisch wurde: Goethen vermittelt durch Antike und Renaissance auf der italienischen

Reise, Schillern durch das Studium Kant's, die Entfaltung einer Theoretik der Kunst, in der Wilhelm von Humboldt ihm nachfolgte. Aus der Opposition traten die beiden Dichter in die Regierung der Poesie über, ihre Schöpfungen ließen den Haß der Jugend wider das Überkommene hinter sich und lieferten durch sich selbst die Gesetze einer zwischen Alt und Neu vermittelnden, tendenzlosen, höheren Kunst. Das war nun so einfach nicht, als es uns heute scheinen mag. Wir sind im Allgemeinen geneigt, gemäß dem dogmatisierenden Unterrichte unserer Mittelschulen, uns Goethe und Schiller, wenn von ihnen die Rede ist, immer als Klassiker vorzustellen, gewissermaßen allzeit auf der Höhe von Rauch's monumentaler Gruppe, im Besitze einer unbestrittenen Autorität. Das ist aber falsch: Schiller genoß kein bedingungsloses Ansehen in der Litteratur, so lang er lebte, und Goethe ist dazu nur gelangt, weil er alle die einzelnen befehdeten und befehdenden Richtungen überdauerte. In Wahrheit hatten sie beide fortwährend gegen den falschen Stil, die Manier, den Conventionalismus der Litteratur zu streiten, nichts zeugt eindringlicher dafür als der Xenienkampf, der uns heute vorkommt wie ein Spiel der Riesen mit den Zwergen, damals jedoch eher einer unentschiedenen Schlacht glich, bei der jedesfalls die Mehrheit, die lesenden Philister, zu den Gegnern der Weimarer Heroen stand. Das ist ja für sich auch gar nicht zu verwundern, so rasch war über das alte Gewese nicht fortzukommen, zumal die Not der Zeit, das Elend der Kriege, die Verarmung, durchaus zurückhaltend wirkten; unter solchen Umständen setzte die zopfige Gesellschaft ihr Dasein noch eine Weile länger fort, betrieb ihre kleinen Gefühlchen, sang die ärmlichen Lieder am dürftigen Spinett und freute sich an einer unendlich flachen Kunst in Malerei und Bildwerk, die nur sehr mühsam durch Winckelmann zur Antike sich emporrettete. Der Klassizismus Goethe's und Schiller's

ist weit über die Wende des 18. zum 19. Jahrhunderts hinaus nicht zu dem vollen Siege gelangt, den wir heute, historisch zurückblickend, ihm zuschreiben.

Aus solcher Lage der Sachen erklärt es sich auch, daß die Opposition sich bei den großen Werken der beiden Dichter nicht beruhigte, in ihnen keinen Abschluß der Entwicklung sah, nur bei Goethe mit richtigem Instinkt den Hinweis auf die weiteren Bahnen erkannte, und ihre zerstörende Wühlarbeit in der gegebenen Richtung des Angriffes unbeirrt fortsetzte. Die Romantiker nehmen sich in der Litterargeschichte für uns aus, als ob sie auf Goethe und Schiller erst gefolgt wären, in der Wirklichkeit standen ihre ersten und bedeutendsten Führer, kritisch und schöpferisch thätig, neben den beiden Großmeistern, galten durch eine Zeit lang für ihre Jünger und faßten sich nach dem unvermeidlichen, mit Goethe erst sehr spät wirklich vollzogenen, Bruch zu einer selbständig streitenden Schaar zusammen. Aus Wilhelm Meister schöpften sie den Namen der ‚romantischen‘ Poesie, und dieser Abhängigkeit sind sie sich auch bewußt geblieben; nicht so sehr der von Schiller, die aber doch thatsächlich bestand, indem Friedrich Schlegel ganz bestimmt an Schiller's ästhetische Theorien anknüpfte, August Wilhelm Schlegel hingegen seine spärliche poetische Praxis der Schiller's nachbildete: den ‚Arion‘ z. B. könnte man sehr wohl für einen zu kalter Stunde gezeugten Sprößling der Schiller'schen Balladenpoesie halten. Das Wichtigste war, die Romantiker hörten nicht auf, sich als Opposition zu fühlen, sie blieben das Ferment der Gährung in der Litteratur. Die Umstände waren ihrem Streben günstig, sie forderten hauptsächlich die weitere Ausbildung der Individualität. Denn in der Zwischenzeit hatte die französische Revolution ihre letzten Folgerungen gezogen: das Königtum war gefallen, darnach das gesammte alte Staatswesen, mit ihm Adel und Rang, Reichtum und Beamtengönnerschaft;

wer jetzt etwas werden wollte, mußte das der eigenen Kraft verdanken. Das ungeheure Beispiel dieser Ereignisse wirkte überall hin. Unter ihrem Einfluß bildete sich Kant's Philosophie aus, bis heute die größte einheitliche Leistung des Menschenverstandes, die aber ihre allzerstörende Wucht, ins ‚Praktische' übergeleitet, Staat und Religion schützend zur Verfügung gestellt hatte; aus ihr entstand Fichte's Identitätsphilosophie. Und diese, welche den Menschen zum Mittelpunkte der Welt erhob, das Universum als ein Diorama von Bildern ansah, die aus dem Centrum, dem menschlichen Geiste, strahlten, sie ist die Mutter der ‚romantischen Ironie', mit welcher die litterarische Opposition ihren gesetzgebenden Höhepunkt erklomm. In ungehemmter Freiheit waltet der Dichter über der Poesie, der er sich zwar völlig hingibt, in der er sein Wesen auslebt, über der er aber doch immer noch steht, weil eben Ideal und Wirklichkeit, die Poesie und ihr Stoff, das Unendliche und das Endliche niemals in Eins fallend sich decken können. Den vollen Begriff dieser ‚Ironie' haben die Dichter der Romantik nie ganz ausgeschöpft, noch weniger hat sich das Verständniß ihres Publikums damit abgefunden. Das ist aber auch gar nicht wesentlich, es war für die Entwicklung der Litteratur viel wichtiger, wie der sehr verschieden aufgefaßte Hauptgedanke Friedrich Schlegel's sich in der Dichtung verlebendigen, darstellen werde. Und das ist in sehr mannigfachen Formen geschehen.

Unterstützt von der romantischen Naturwissenschaft oder Naturphilosophie, die eigentlich nur ein Versuch war, die Natur poetisch zu stilisieren, ihre Erscheinungen und Erzeugnisse in Reihen zu ordnen, welche bloß durch äußere Ähnlichkeit bestimmt wurden und bei denen der Begriff der Entwicklung ganz aus dem Spiel blieb, entfaltete sich in der Poesie eine weitschweifende Symbolik, die nicht allein Zeichen

für das Wirkliche, Bilder für Abstraktionen setzen wollte, sondern auch das Unverstandene verständlich machen mußte. Zur poetischen Erzählung bildete sich das symbolische Wesen im Märchen aus, das von Goethe anhob und über Tieck zu Novalis fortschritt, wo es die romantische Vollkommenheit erlangte; nachmals wurde durch die Brüder Grimm der Schatz der Volksüberlieferung erschlossen, der einen bis heute unerschöpften Reichtum edelster Poesie birgt — auch eine That der Romantiker. — Im Mittelalter fand die Romantik das litterarhistorische Gegengewicht wider den Klassizismus; zuerst ohne wirklich eindringende Forschung erfaßt, mußte es (gefördert durch Politik und Patriotismus) den Raum darbieten zu einer Idealisirung des nationalen Lebens, für welche die trübselige Gegenwart zu eng war. Der Einbildung waren bei Erzählungen aus jener entlegenen Zeit keine Schranken gezogen, das Individuum mochte, ohne irgend welche hindernde Bedingungen der Wirklichkeit, sich in allen seinen Anlagen und Eigenschaften bethätigen und auswirken. Darum griff man auch auf die Malerei und Bildkunst des Mittelalters begeistert zurück, man bevorzugte (von Wackenroder bis zu den Nazarenern) die prärafaelitische Kunst, die schlichten altdeutschen Maler, vor der Höhe der Meisterschaft in der Renaissance, die zu klassisch, zu stilisiert schien, und genoß lieber mit Entzücken die naive Unvollkommenheit isolierter Schulen, deren Arbeiten tief empfundene Stimmung in sich schlossen; sogar Goethe wurde durch Sulpiz Boisserée zeitweilig auf diese Wege geleitet, fand sich aber bald wieder zu den klassischen Malern zurück. — In dem, was man für Mittelalter hielt, traf man auch die Mystik an, in Wahrheit nur die ganz späten Ausläufer einer tiefen religiösen Bewegung, die für den einen Abschnitt ihrer Geschichte auf das Lebenswerk von Bonaventura und Thomas von Aquino sich gründete. Die Romantiker wurden fürs erste

nur eines barocken Zipfels habhaft, Jakob Böhme's, der ihnen zwar nicht die Religion, wol aber die religiöse Stimmung lieferte, deren ihre unklar erregten Gemüter bedurften. Denn auf ‚Stimmung' kam es ihnen vor Allem an: darin löste sich bei fortgesetzter Individualisierung alle Poesie auf; nichts Erlebtes, weder von Außen kommendes, noch aus dem Innern sich Hervordrängendes ist an sich poetisch oder verdient es, poetisiert zu werden, sondern nur das Gewühl dunkler Empfindungen, die Summe nervöser Gefühlsmomente, die sich ‚Stimmung' nennt. Und diese Poesie braucht natürlich keine künstlerische Form mehr, sie widerstrebt ihr sogar ausdrücklich, keine der überlieferten Gattungen vermag die ‚Stimmungslaute' der Romantiker zu umschließen, für sie gilt nur das Unbegrenzte, das auch in sich weder Gliederung noch Haltung besitzt, das ‚Fragment'. Tieck's ungeheuerlicher ‚Kaiser Oktavian' ist ebenso fragmentarisch wie Friedrich Schlegel's Aufsätzchen, die sich zu immer kürzeren Schlagsätzen (nach dem Beispiel von Chamfort's Aphorismen) verdichteten. Die romantische Poesie schafft unendlich Kleines und unendlich Großes, sie wird aber ihrer Natur nach nie fertig — die ‚Stimmung' ist endlos und formlos. Recht würdigen kann man sie erst, wenn man sich aus der beschränkten Endlichkeit des wirklichen Daseins zu ihr emporhebt, und sie völlig mit allen Sinnen auskostet, wofern man aus der Ärmlichkeit und dem Elend der Gegenwart zu ihr sich aufschwingt: das leistet Jean Paul, dessen mit Hilfe der Vielleserei zu einem grotesken Ungeheuer aufgeschwollene Bildkraft zwischen den beiden Polen, der Verwertung des winzigsten Alltagslebens und der absoluten Unbeschränktheit des Übermenschen, in tollen Sprüngen sich hin und her bewegt.

Hauptsache bleibt die volle, unbehinderte Entwicklung der Persönlichkeit. Sie vollzieht sich in idealer Weise, indem

sie das Leben zum Kunstwerk gestaltet. Goethe, der größte Lebenskünstler der neuen Zeit, bemühte sich um die Poetisierung des Lebens auf den verschiedenen Stufen seiner dichterischen Wirksamkeit; die Romantiker stilisieren das Leben selbst, wollen das stilisierte durchleben und so zum Gegenstande darstellender Poesie machen. Von ‚Wilhelm Meister' geht diese Auffassung aus, sie bricht sich in vielfarbigen Erscheinungen, in Novalis' Heinrich von Ofterdingen, in Tieck's Sternbald und in dem lustigen Taugenichts Josephs von Eichendorff. Die nachfolgende Erzählungspoesie (z. B. Leopold Schefer) verquickt mit diesem Grundgesetz der späteren Romantik alle die Besonderheiten der älteren zur wunderlichsten Mannigfaltigkeit. Unter fremden Einflüssen — Byron's Subjektivismus, der bei Shelley sich in Atheismus umsetzt — entstehen in Deutschland sowol Mischproducte als neue bedeutende Bildungen: Heinrich Heine ragt aus diesen hervor, aber schon auf dem Hintergrunde neuer Wandlungen in Politik und sozialem Leben. —

Dieser rasch genommene Überblick der deutschen Romantik — bei dem freilich ganze große Gebiete, wie das der wissenschaftlichen Arbeit in Geschichte und Philologie, unerwähnt bleiben mußten — mag für unseren Zweck ausreichen, dem Leser die Thatsachen ins Gedächtniß rufen und ihre Verknüpfungen aufzeigen, deren Kenntniß wir nicht entbehren dürfen, wenn wir den Werdegang der deutschen Litteratur in unseren jüngsten Tagen verstehen und historisch beurteilen wollen.

Dabei wird es nötig sein, sich vorerst eine gewisse Anzahl von Erscheinungen klar zu machen, die jetzt im Vordergrunde des litterarischen Interesses sich befinden.

Es ist heute schon möglich, einen Teil des Weges zu überblicken, den Gerhart Hauptmann gewandelt ist und der ihn, wie es scheinen will, noch immer aufwärts führt. Sein Name hat geraume Zeit als Feldruf des äußersten Naturalismus gegolten: in der That begann er beim Extrem, vermochte seiner gleich anfangs unleugbaren dramatischen Begabung nur mühsam den Zugang auf Privatbühnen zu erkämpfen und wurde von den Führern der ‚alten' Kritik ebenso unwürdig beschimpft wie von der Jugend überschwenglich zum Himmel erhoben. Seine ersten Arbeiten standen unter dem Einfluß von Ibsen, doch ist ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Dichtern sicher unverkennbar: für Ibsen sind die sittlichen Probleme die Hauptsache, sie werden vermittelst der aus Beobachtung und Rechnung fein aufgebauten Charaktere in Szene gesetzt; vielleicht hat auch Gerhart Hauptmann dasselbe gewollt und doch hat ihn seine Eigenart dahin gewiesen, die beste Kraft den Charakterstudien zuzuwenden, hinter welche Composition und Technik der Dramen zurücktreten müssen. Am nächsten steht er Ibsen in seinem wenigst gelungenen Stück, dem ‚Friedenfest'. Er versucht es hier, wie der große nordische Künstler, die Schuld vor das Drama zurückzuverlegen und in diesem bloß, langsam zugleich die Erkenntniß der Sachlage für den Zuschauer aufrollend, die Folgerungen zu entfalten. Das mißlingt ihm insofern, als Niemand im Verlaufe des Stückes zur klaren Erkenntniß erlangt, was denn eigentlich die Verworrenheit und Fäulniß innerhalb der Familie Scholz bewirkt hat, an die wir glauben sollen. Es ist ja soviel deutlich, daß alle diese fünf Leute gegen einander verhetzt, mißtrauisch und lieblos sind; das war aber just damals so, als Wilhelm seinen Vater ohrfeigte, wie jetzt, da er ihn um Verzeihung anfleht: weder gab es vorher eine Peripetie noch jetzt eine Katastrophe. Als Familie sind diese Leute freilich unmöglich,

stellt man sie auseinander und läßt Jeden seinen Weg gehen, so werden sie vielleicht noch (wenigstens Robert und Wilhelm) ganz erträglich. Es begegnen eine Menge gute und feine Beobachtungen in dem Stück, sie laufen aber alle in eine trübe Masse zusammen, ja sie lösen sich darin auf. Die äußerste Unbehaglichkeit ist über die ganze lockere und gar nicht bühnenmäßig geschaute Szenenfolge gebreitet, die Welt wird dem Leser verekelt, wie das sonst nur Dostojewski und die trostlos zwiespältige Kunstpoesie der heutigen Slaven zu stande bringen, welche das gesunde Wesen ihrer nationalen Eigenart verlassen und in die der westlichen Kulturvölker sich noch nicht hineingelebt haben. — Auf ungleich festerem Boden steht Hauptmann's erstes Drama ‚Vor Sonnenaufgang', es spielt in der Heimat des Dichters und er schöpft da aus eine solche Fülle von Anschauung, daß ihm Nichts wirklich mißraten kann. Da wäre ja sogar ein allerdings mehr soziales als dramatisches Problem: die Verwüstung, welche zufälliger, nicht erarbeiteter Reichtum in einer lotterigen Bauernfamilie anrichtet. Aber auch hier wird die Masse des Vorgetragenen nicht energisch zusammengefaßt und gegliedert, vielleicht einer für den Tag aufgestellten Theorie des Naturalismus zu Liebe, wahrscheinlich weil dem Dichter seine Beobachtungen zu wertvoll sind und er nichts davon gerne missen will. So begibt sich das Drama in Szenen auseinander. Die Anschauung freilich ist ausgezeichnet, die scheußliche Gemeinheit des Umgrundes tadellos, und außer Zola's Pot bouille wüßte ich kein Werk zu nennen, das so widerlich wirkt wie dieses. Sehr bezeichnend ist mir, daß Alfred Loth, der Einzige, der nicht in dieser Umgebung sich schon acclimatisiert hat, auch am wenigsten gelungen scheint: er ist dogmatisch, steif, schwerfällig. Die übrigen Charaktere jedoch sind vortrefflich studiert, die kleinsten Züge dem Leben abgelauscht und alle einzelnen Figuren, von dem am sorg-

fältigsten entworfenen, unsäglich ordinären Ingenieur Hoffmann, bis zu der spärlichen Episodengestalt des Thier gewordenen Bauern Krause, in sich gerundet lebendig. Was ist z. B. die Spillern für eine demütigende Studie menschlicher Weggeworfenheit!

Enger an Ibsen der Technik nach schließen sich die ‚Einsamen Menschen'. Aber doch nur der Technik nach, die bei dem nordischen Meister den Knäuel des Schicksals zwischen einigen Sterblichen hin- und herrollen und sich abspinnen läßt. Hauptmann's Menschen sind passiv, sein Schicksal ist es jedoch beinahe auch. Das ganze Stück ist eine Charakterstudie des Doktor Johannes Vockerat, diesen umstehen die übrigen Personen, um ihn zu beleuchten. Sie sind jede für sich sehr gut gezeichnet, z. B. die alte Frau Vockerat mit den hübschesten Einzelzügen, die arme Käthe, die allerdings einer bedeutenden Schauspielerin bedarf, um nicht über Gebühr zurückzutreten, aber sie warten eigentlich alle nur auf Johannes. Dieser ist eine vorzüglich angelegte und durchgebildete Gestalt, ein hochbegabter Mensch, mit ganz erträglichem Ethos, allein belastet mit dem Defizit an Willenskraft, das die Kompliziertheit der modernen Bildung, das unentschiedene Gemenge von Altruismus und Selbstsucht, die weiche, verzärtelte Feigheit, die der Pflicht entfliehen will, bei so vielen erzeugt: als ob überhaupt irgend ein Mann etwas taugte, der nicht ‚muß' oder ein ‚Muß' unwiderruflich vor sich hinstellt! Dem Dichter scheint aber der eine Grundmangel nicht auszureichen und er fügt (wunderlich ähnelt das Ibsen's ‚Klein Eyolf') ein Defizit an Können hinzu. Johannes Vockerat lebt sich thatenlos ab in einer Umgebung, die ihre Schuldigkeit gegen ihn nicht thut, ihn nicht hebt und emporträgt; Berlin ist diesem Märtyrer des Unvermögens nicht reich genug an brauchbaren und arbeitsamen Menschen, ein fremdes, emancipiertes Weib muß des

Weges kommen, um dieser Hülse von einem Mann für eine Weile Leben und Bewegung einzublasen. Der ganze Vorgang wird dadurch so wenig glaublich, daß Anna Mahr so unbestimmt gehalten ist und gar nicht den Eindruck hervorbringt, als ob von ihr solch eine begeisternde Wirkung ausgehen könnte. Und nun geschieht, was nicht wohl anders mag, Johannes Vockerat geht zugrunde, als er das Mädchen verliert, an dem seine Unmännlichkeit sich emporranken wollte. Nicht einmal der ganz vorzüglich entworfene Freund Braun kann ihm mehr helfen, der sich in seine Bummelei doch wenigstens ein paar Grundsätze gerettet hatte. Meister Johannes wirft sein Leben weg, weil er zu schwach ist, es zu tragen, weil er Nichts ordentlich will und Nichts ordentlich kann — mit einem Worte, um es grob herauszusagen, weil der ganze Kerl gar nichts taugt. Er stirbt — um ein Nichts, er war eben selbst ein Nichts. Stünden wir im Zeitalter unserer Großväter, dann dürften wir vielleicht fragen, ob ein solcher Heros der Unkraft die Mühe wol lohnte, eine Tragödie zu schreiben; heute, wo es in den großen Städten, aber auch auf Schlössern und in Landhäusern von solchen Halbheiten wimmelt, von gut veranlagten und schlecht entwickelten Menschen, die schon blasiert in der Wiege sich wälzen, durch Reichtum, Wohlleben und den blöden, sorgenscheuen Egoismus der Eltern entmannt werden, heute kommt uns ein solches Drama sehr gelegen. Es ist auch ganz in der Ordnung, daß es darin keine Handlung gibt; was sollten diese Leute denn wirken können! Noch leben, Gott sei Dank, genug Männer, welche die Knüppeldämme der märkischen Kiefernwälder mit festem Schritte treten; was liegt an den Schwächlingen, die daneben im sonnenbeschienenen rieselnden Sande langsam und mollig zu Tode versinken? Johannes Vockerat ist gestorben, Niemand seufzt ihm nach, er hätte doch nur seinen neugeborenen

Jungen auch noch verderbt; der Dichter aber, der diesen Jammermenschen mit so erbärmlicher Treue aus dem Berliner Leben geschöpft hat, er hat damit eine neue, starke Probe seiner Gaben abgelegt.

Das Schauspiel ‚Die Weber‘ zu beurteilen, ist nicht leicht, denn es will doch vielmehr als Tendenzschrift genommen werden denn als Kunstwerk. Kein Zweifel, daß Zustände und Vorgänge so beschaffen waren, wie Hauptmann sie schildert. Die historischen Zeugnisse dafür ließen sich bald sammeln und im benachbarten deutsch-böhmischen Riesengebirge, meiner Heimat, ist es den Hauswebern um nichts besser ergangen. Gerade so wie Hauptmann's erster Akt beschreibt das Treiben der Fabrikanten und ihrer Agenten eine alte Erzählung, die einmal im Jahrbuche des ‚Österreichischen Lloyd‘ — es gab einst in Österreich auch solche Zeitschriften für allgemeine Bildung und Leser dazu — gestanden hat. Und Ferdinand Stolle wußte auch davon zu berichten. Es versteht sich aber von selbst, daß bei Hauptmann die Einzelheiten unter dem Einfluß einer bestimmten sozialpolitischen Absicht zu einem Gemälde verbunden werden. Doch nicht damit habe ich zu thun, sondern mit dem, was von dem Künstler in diesem Werke zu sehen ist. Ein ‚Schauspiel‘ ist es nicht, sondern nach Art gewisser theatralischer Schilderungen aus dem Leben der Großstadt zerfällt es nur dem Namen nach in ‚Akte‘, wirklich in ‚Bilder‘, von denen jedes sein besonderes Personenverzeichniß besitzt. Damit ist schon zugestanden, daß ein dramatischer Aufbau von dem Werk nicht verlangt werden kann. Dem entspricht es, wenn nur wenige Figuren durch das ganze Werk hin sichtbar werden, in allen fünf Abschnitten genau besehen nur der alte Baumert. Es ist nur eine chronologische Folge der Ereignisse ungefähr innegehalten, die auch nicht auseinander sich unmittelbar entwickeln, sondern aus allgemeinen

Verhältnissen, in die man nur probeweise Einblick erhält. Die Charaktere werden bloß derb abgerissen und fertig gezeigt, die Situationen müssen wirken. Immerhin, wie es der Dichter auch gewollt haben mag, der Erfolg ist außerordentlich: dem Leser steigt das Blut zu Kopf und ballt sich die Hand zur Faust, von der Bühne herab müßten diese Szenen ins Volk schreien, wie kein Prediger des Aufruhrs es jemals vermöchte. Darauf ist das Stück mit vollem Bewußtsein berechnet, denn es schließt damit ab, daß der einzige Weber, der während des Aufstandes hinter der Arbeit sitzen bleibt, dabei von einer verirrten Kugel getroffen wird: das heißt, der Dichter mißbilligt ausdrücklich den Quietismus, der auf der religiösen Anschauung über das Verhältniß zwischen Dießseits und Jenseits beruht. — Die realistische Ausmalung der Lage kennt in den ‚Webern‘ keine Grenze, die Mundart ist ihr geschmeidiges Werkzeug. Wenn Hauptmann schlesisch spricht, redet er überhaupt anders: flüssig, nicht mit seiner sonstigen Unbehilflichkeit; das Hochdeutsche preßt sich ihm oftmals gequält, stockend aus dem Munde, die Satzgebilde sind zuweilen nur Symptome der Stimmungen oder der Gemütsbewegung (sehr zum Unterschiede von Ibsen's spitz zugeschliffenen, kantigen und inhaltsgedrängten Satzstücken), die Sprache kommt den Beobachtungen und Gedanken nicht nach. Sobald das Schlesische eintritt, empfindet man, hier hat der Dichter festen Boden unter den Füßen und beherrscht seine Aufgabe. Die ‚Weber‘ sind ein starkes Werk; ob sie thatsächlich einen Fortschritt in der Entwicklung Hauptmann's bezeichnen, läßt sich erst dann ersehen, wenn der Verfasser die hier entfaltete Fähigkeit der Schilderung in den Dienst einer künstlerischen Aufgabe stellt.

Eine vortreffliche Studie ist ‚College Crampton‘. Der Autor hat das Stück ‚Komödie‘ benannt und damit den Grundakkord schon angeschlagen, über dem sich die Variationen

bilden. Das mußte er thun, denn der Charakter, der allein die ganze Arbeit ausfüllt, konnte ebensogut tragisch genommen werden, ja sogar die ‚Komödie' hier hat, wie es übrigens in der Natur der Gattung liegt, ihre gefährlichen Augenblicke, in denen der Ausgang zweifelhaft wird. Der verkommene Künstler genießt doch durchweg die Gunst der Zuschauer. Was bei Johannes Vockerat mißlang, hat Hauptmann hier, aus dem Vollen schöpfend, sehr gut erreicht: Crampton sinkt uns nie ganz ins Verächtliche, wir glauben doch noch immer an den bedeutenden Maler und an den fein empfindenden Menschen in ihm, und das muß auch sein, denn sonst verfiele das Stück zu einer widerwärtigen Posse. Freilich, ob Crampton sich zuletzt emporarbeiten wird und ob es dabei bleibt, daß er ‚schuften will wie die Kulis'? Uns kümmert das wenig, wir wissen ihn bei den Seinen wohlbehütet. Das frische junge Pärchen mit seiner sichern Zukunft bietet einige Bürgschaft, die Liebesszene ist ein Bischen stark aufgetragen, wie das auch in ‚Vor Sonnenaufgang' der Fall ist, weniger Einzelheiten möchten hier vielleicht kräftiger wirken. Die Composition des Stückes ist sehr locker, der dritte Akt ist gar keiner, sondern nur eine Szene, die der Verwandlung halber zur Ehre eines Aktes erhoben wurde. Übrigens erfreut es zu sehen, wie die unnatürlichen Theorien des Naturalismus, so die falsch verstandene Einheit von Ort und Zeit, hier in die Brüche gehen: vier verschiedene Örtlichkeiten in fünf Abschnitten, von denen der vierte eigentlich teilweise vor dem dritten liegt. Jedesfalls aber gewährt ‚College Crampton' dem Theater einen wirklichen dauernden Zuwachs an einer wertvollen Bühnenerscheinung, und die Rolle des Titelträgers ein Paradestück für ausgezeichnete Charakterspieler.

Mit ‚Hanneles Himmelfahrt' wendet sich Gerhart Hauptmann nur scheinbar einer neuen Gattung zu. Dem Stoffe

nach sind alle hier benutzen Motive schon in den Weihnachtserzählungen von Dickens vorhanden und auch die Visionen breiten sich in den Londoner Weihnachtsstücken für Kinder gleichermaßen aus. Das Gebiet, von dem die Dichtung ausgeht, ist Hauptmann wohl vertraut, nur ist es deutlich, wie er hier aus dem Vereinzelten und Zufälligen ins Allgemeine und Typische hinausstrebt. Äußerst geschickt werden die Zuschauer aus dem grau in grau gezeichneten Umgrunde des Armenhauses durch Fieber und Traum in einen Mittelzustand hinübergeführt, der zwischen Erlebniß und Vision schwankt. Die einzelnen Rucke sind sehr vorsichtig angebracht und die Absicht, Hannele (für das arme Kind hat Dickens ausgezeichnete Vorbilder geliefert, man denke an Smike, Little Nelly, an den ersten Teil von Oliver Twist) aus der irdischen Bestimmtheit allmählich zu vergeistigen, wird vollkommen erreicht. Nur dort, wo die himmlische Poesie einsetzt, merken wir, nicht ein Nachlassen der Kraft des Dichters, sondern die Grenzen seiner Begabung: die evangelischen Worte nehmen sich in ihrer überweltlichen Größe und Milde neben den Versen Hauptmann's aus wie der aus dem Innern des Rubins aufstrahlende Glanz in einer Fassung von poliertem Messing. Es ist eben das größte Wagniß eines modernen Dichters, wenn er die Sprache der Bibel in sein Werk aufnimmt, nur Poesie allerersten Ranges (Goethe's Prolog im Himmel) vermag sich daneben zu halten. Man dürfte nun billiger Weise von Hauptmann derartiges nicht verlangen, aber was er mit seinen Versen gibt, ist doch zu wenig einfach und glitzert zu sehr wie Rauschgold. Den Eindruck des Erkünstelten macht schon Hannele selbst in den Reden der Sterbenden: diese Ausdrücke können so nicht aus dem Munde dieses Mädchens kommen, und ihre Mutter quält sich mit Sentenzen, die schlechtweg unverständlich sind. Hier reicht die Kraft des Dichters nicht an die Aufgabe

heran, die er schön ausgedacht hat. Trotzdem darf man sich an dem Werk aufrichtig freuen, das Peinliche, das beinahe wirkt wie körperlicher Schmerz, hinnehmen für das Stückchen poetischen Himmelsblaus, das durch die dunklen Winterwolken schimmert. Jedesfalls ist damit wieder ein ziemliches Stück von der heute so stark ausgefahrenen Straße des Naturalismus abgebogen worden.

Dem scheint nun wiederum die Diebskomödie ‚Der Biberpelz' ganz anheimzufallen. Sogar darin, daß sich dieses Stück ausnimmt, wie ein zufälliger Ausschnitt des Lebens, und in der That wundere ich mich nicht, wenn das Publikum der ersten Aufführung am Ende sitzen blieb, weil es den Schluß nicht erkannt hatte. Beim Lesen wäre man vor diesem Irrtum gesichert, und auch dann überhaupt, wenn man etwas genauer in die Arbeit hineinblickt. Man braucht sich dabei nicht sogleich an Kleist's ‚Zerbrochenen Krug' zu erinnern, obwol das gewiß sehr nahe liegt. Viel stärker schlägt im ‚Biberpelz' die Kunst von Ibsen durch. Es ist Alles sehr klug berechnet und gestellt, aus der Fülle der Beobachtungen, über die Hauptmann gebietet, ist sehr sorgsam gewählt, es werden keine Motive vorgebracht, aus denen naturalistisch Nichts wird, entweder dienen die kleinen Figuren und Vorgänge zur Charakteristik der Diebsbrut oder sie beleuchten den Kreis, der sich um seinen Mittelpunkt, den Biberpelz und die Amtshandlung des Herrn von Wehrhahn schließt. Das Stück ist in sich ganz abgerundet und auch die einzelnen Gestalten lösen sich lebensvoll aus dem Hintergrunde. Daneben leidet es freilich an einem großen Mangel: weiß man nichts vorher von dem Inhalt dieser Komödie oder mindestens von ihrer Richtung, so kann man den ganzen Theaterabend hindurch die Geschehnisse und Menschen falsch beurteilen. Es wäre ein Prolog durchaus nötig, der den Zuschauer in die richtige Stellung brächte. Für zahlreiche

Menschen besorgt das ja der Berichterstatter der Zeitung, man hat schon viel über das Stück gelesen und ist unterrichtet. Daß man es aber nicht sofort zutreffend auffaßt und erst bei einer zweiten Darstellung wirklich genießt, das ist ein Fehler in der Anlage, der höchstens durch sehr gute Schauspieler zum Teil verbessert werden könnte. Ein starkes Schmäcklein Tendenz mischt sich hinein; wer politisch am linken Flügel, ganz links, steht, wird sich im Verständniß des ‚Biberpelzes' nicht so leicht irren, wie Jemand von Rechts oder aus den Mittelparteien.

Erst wenn man die geschlossene wohlüberlegte Handlung der ‚Diebskomödie' achtsam studiert, wird es klar, wie arg sich Gerhart Hauptmann bei ‚Florian Geyer' vergriffen, wie unrichtig er das Verhältniß zwischen seiner Kraft und dem hier gesteckten Ziel abgemessen hat. Ich glaube, der Dichter hat auch hier das wichtigste Interesse der Charakterstudie des Helden zugewendet. Dann wollte er ein historisches Gegenstück zu den ‚Webern' verfassen, wollte zeigen, wie eine große gerechte Volksbewegung an Personen und Umständen scheitert. Dafür hatte er weitläufige Studien angestellt, daraus eine Unmenge von Einzelheiten geschöpft und diese nun so zusammengefügt, wie er es bei seinen Dramen aus dem modernen Leben gewohnt war. Dabei vergaß er, mit in Betracht zu ziehen, daß die Zuschauer die historische Perspektive, welche dem Dichter seine Vorstudien verschafften, nicht mit ins Theater bringt, daß die Vorgänge ganz deutlich, in sich klar sein müssen und zugleich der ganze Hintergrund von Geschichte und sozialer Erschütterung. Hauptmann sorgt gar nicht dafür, daß wir durch die Verteilung von Haupt- und Nebenaccenten, die der Autor vornehmen muß, mit ihm Wichtiges und Unwichtiges auseinander halten. Wie das Stück nun ist, gleiten die Szenen in ihren überbunten Massenaktionen an uns vorbei, ohne inneren Zusammen-

hang, ohne beherrschende Gedanken, ohne führenden Helden. Denn, und das ist das Schlimmste an der Sache, dieser Florian Geyer selbst kommt uns gar nicht zum Verständniß. Seine Charakteristik fällt in Stücke auseinander, zwischen denen wir keinen Übergang wahrnehmen, die uns auf eine einheitliche Gestaltung nur raten lassen. So steht er neben den Ereignissen, nicht über ihnen, wird geschoben, und benimmt sich wie ein junger Riese, der mit seinen ungeheuren Gliedern nichts anzufangen weiß. Ferner hat Hauptmann gewisse äußere Schwierigkeiten nicht zu überwinden vermocht. Die Sprache will archaisieren, ist aber so, wie sie hier geredet wird, ganz unmöglich und bringt gewiß keinen Eindruck historischer Vergangenheit hervor, sondern bloß den grotesker Unzulänglichkeit. Das Werk bleibt nur lehrreich als ein mißlungener Versuch und insofern, als wiederum vom Naturalismus strenger Observanz abgegangen wird, der ein historisches Drama unmöglich dulden kann. — Über Gerhart Hauptmann's beide Prosaschriften ‚Bahnwärter Thiel' und ‚der Apostel' wollen wir möglichst rasch hinweggehen. Aus ihnen ist zu lernen, daß dem Dichter die Gabe zu erzählen, ja ein Vorgegangenes anschaulich zu berichten, versagt ist. Er hat diese Stücke ‚Novellistische Studien' genannt und damit schon angedeutet, daß er selbst die Schwäche der Aufsätze kennt. Es sind wirklich nur Studienblätter, und zwar gar nicht in erzählender Poesie, sondern in psychologischer Analyse. In diese springt die Darstellung nach ein paar undeutlichen Vordersätzen, die kaum auslangen, uns die Situation verständlich zu machen, sofort hinein und schnurrt nun eiligst ab, wie ein beschädigtes Uhrwerk, um dann plötzlich zu stocken. Ich gestehe übrigens, daß im ‚Apostel' mir nicht einmal der Gedankengang wirklich klar geworden ist, ich sehe nur einen Narren, aber keinen Propheten.

Von allen Werken Gerhart Hauptmann's hat die ‚Versunkene Glocke‘ bisher den größten Erfolg gewonnen. Gerade weil da so offenkundig vom Naturalismus weggesprungen wird, in dessen Kategorie die bequeme Kritik den Dichter schon endgiltig eingeordnet hatte, ist das Werk, indeß es im großen Publikum rasenden Beifall errang, manchem ästhetisch gebildeten Beurteiler mißliebig geworden. Dabei hat man jedoch übersehen, daß Hauptmann, indem er diese Dichtung schuf, nur für sich folgerichtig das Schicksal des Naturalismus überhaupt durchlebt: nicht er allein springt aus der an sich unkünstlerischen Wiedergabe des Alltagslebens mit beiden Füßen in die unwirklichste aller Gattungen, die Naturalisten mit einander kehren sich ab von dem Greifbaren, Riechbaren und mühen sich wieder um die Idee, das Symbol, den abstrakten Gedankengehalt der Dinge, der ein schillernd farbiges Bild als Kleid um sich geworfen hat. Ich will hier nicht unter die Deuter gehen und die überflüssigste Arbeit thuend Welträtsel in das ziemlich durchsichtige Werk hineingeheimnissen. Wir haben in der ‚Versunkenen Glocke‘, kurz gesagt, wieder eine ‚Weihe der Unkraft‘; Meister Heinrich entpuppt sich als Johannes Vockerat in Versen, Anna Mahr erscheint viel hübscher und liebenswürdiger als Elfe Rautendelein, Käthe ist Frau Magda geworden, der Pfarrer und die Seinen übernehmen die Rolle von Vockerat's braven Eltern, der bummelnde Braun spaziert als Waldschrat umher, der nur leider die Hände nicht in die Hosentaschen stecken kann, — Alle sind sie wieder da. Meister Heinrich hat Unglück gehabt mit der Glocke für die Bergkapelle, die Liebe Rautendeleins gießt ihm neues Leben ein und nun macht er sich an ein mystisch-verstiegenes Werk — bald hätte ich gesagt: Buch — das gar keine bestimmten Umrisse hat, weil es nur in der Phantasie besteht, halb Dom, halb Gralburg; die Erinnerung an das verlassene und in Thränen gestorbene

Weib zieht ihn aus dem Zauberkreise nieder, den er nur wieder erreicht, um zu sterben. Er kann sein großes ‚Werk‘ nicht schaffen, wenn er nicht durch Rautendelein die Erdenschwere überwindet, sie ist ‚die Schwinge seiner Seele‘; bricht sie, dann kann der Tropf nichts mehr. In Goethe's Faust, aus dem Hauptmann mit vollen Händen schöpft, vergeht sich der Mann gegen das liebende Weib und muß nach weiter Irrfahrt durch ein dem Menschenwohle dienendes Leben sich zur Versöhnung emporkämpfen; hier kommt der Held gar nicht so weit, er bleibt schon am Weibe hängen. Wie bezeichnend für unsere Poeten am Ende dieses Jahrhunderts, daß ihre Heroen das Heil nur vom Weibe erhoffen, nicht das irdische Glück, nein alles Schaffen und Wirken sich nur abhängig denken können von der Inspiration durch das Weib! —

Das Thema der ‚Versunkenen Glocke‘ hat keine sonderlich originale Melodie, es ist aber ausgezeichnet, mit verschwenderischem Reichtum orchestriert. Der Dichter pflückt die Blüten auf einem weiten Felde der Belesenheit in den besten Schöpfungen alter und neuer Zeit, vom ‚Sommernachtstraum‘ bis zu den Operntexten Richard Wagner's, und wie dieser Meister thut er die glücklichsten Griffe in das Sagen- und Märchenwesen des Volkes. Die schönsten und gelungensten Erfindungen gestaltet er aus den Motiven volkstümlicher Überlieferung: Waldschrat und Nickelmann, die alte Wittchen und die Glocke im See, die schmiedenden Zwerge und die armen Kinderchen mit dem Thränenkrüglein, die drei Becher und Rautendelein's Zauberkünste. Bisweilen laufen freilich Mißgriffe unter: so fällt die Einmischung Balder's von der nordischen Mythologie ebenso aus dem Stil heraus, wie die hohen Redensarten vom Geheimniß des Lebens, welche die alte Berghexe führt. Ich für meine Person habe keine Lust, Hauptmann aus Entlehnung und Vermischung in dem

poetischen Bestande seines Werkes einen Vorwurf zu machen. Auch nicht einmal daraus, daß auch hier die Sprache der Absicht des Dichters nicht nachkommt, sondern sich in kaum noch zulässigen Zusammensetzungen, unerhörten Verbindungen erschöpft und Scheffel überscheffelt, ohne, mit wenigen schönen Ausnahmen, den einfachen Laut der wahren, aus der Tiefe des Herzens brechenden Poesie zu treffen. Wo soll ein heutiger Poet die Schlichtheit hernehmen, da weder das Leben, noch die Menschen und ihre Bildung, ihr ganzes Empfinden etwas Schlichtes mehr haben? Das Bezeichnende dieser Kunst liegt in der Verknüpfung aller bekannten Mittel bei dem Versuche, etwas Neues zu gestalten, der Stil kann nicht anders sein denn eklektisch. Aber genug der Betrachtung: das deutsche Publikum hat die ‚Versunkene Glocke' mit Recht willkommen geheißen, denn das ganze Werk hat nur ein wirklicher Dichter so erfinden und ausgestalten können; um das Maß seiner Kraft darin wollen wir uns nicht bekümmern.

Wir dürfen das um so leichter, als wir endlich aufathmend bei dem jüngsten Werke Gerhart Hauptmann's stehen, unbedingt seinem besten und eigenartigsten, in dem sein großes Talent sich auf sich selbst besonnen, das angemessenste Problem gefunden und mit Meisterschaft behandelt hat. Die Dichterpreise, die ihm schon früher zugefallen waren, galten doch mehr dem Ernste seines Wollens, verglichen mit dem ängstlichen, tastenden Unvermögen der anderen Bewerber, nicht dem wirklich Vollbrachten. Hier, dem ‚Fuhrmann Henschel' gegenüber brauchts keiner Einschränkung, das ist ein volles Werk, aus ganzem Holz geschnitten, darin schlägt der Puls Anzengruber's. Vorerst ist das ein wirkliches Drama im alten Sinne des Wortes: Problem, Handlung, Aufbau. Der Naturalismus verleugnet sich nicht ganz; abgesehen von dem Mangel an Monologen, die durch Spielanweisungen ersetzt werden, welche nur dem Leser dienen, ist die Scheu vor der

gewaltsamen Aktion, vor dem Anblick der Katastrophe geblieben, ihnen wird in die Koulissen hinein ausgewichen; auch die Einzelangaben über die Ausstattung — Bilder an den Wänden, die man vom Parterre aus nicht mehr sehen kann — gehören noch dazu. Im übrigen jedoch ist das ein so gesundes Volkstrauerspiel, als je eines gedichtet wurde. Die Schuld des prächtigen Fuhrmannes, für die der Bruch des Versprechens an die sterbende Frau nur ein Symbol ist, liegt in der Hingabe an das gemeine böse Geschöpf, die Hanne, die auf ihn gelauert und ihm Schlingen gelegt hat wie die Helene in Anzengruber's ‚Sternsteinhof': sie hat er gegen sein gutes Weib eingetauscht. Und nun ist er doch in die lüsterne Hanne verliebt, ohne daß er sichs recht gesteht, und ordnet sich und sein Leben dem Dämon unter. Seine Schuld wird ihm zuletzt klar, auch Hanne konnte nicht anders, darum reicht er ihr zuletzt noch die Hand, sie verfährt, wie es ihrer Natur angemessen ist. Das Gewebe des Schicksals, verflochten mit Sünde und Schuld der Menschen, ist in allen seinen Fäden vollkommen deutlich, mit Händen zu greifen; Jeder kann da leicht sagen, er sah es so kommen, wie es geschah. Und doch vollzieht sich in dieser Folge von Ereignissen zugleich die Entwicklung von Charakteren, wie sie Hauptmann nie so scharf und doch so lebensvoll hingestellt hat. Das kommt davon: er hat sich des unnützen Ballastes von Beobachtungen, die nur um ihrer selbst willen da sind, entledigt, er hat abgeschnitten und weggeworfen, was den Gang der Handlung hinderte. Damit hat Hauptmann im Wesen aufgehört, der Naturalist im engeren Sinne zu sein, als der er seine Laufbahn begonnen hatte, mag ihm auch manche Besonderheit noch ankleben: solch wählendes Behandeln der verfügbaren Anschauung des Lebens stilisiert das Leben, das ist ‚Kunst', und zugleich die Hauptsache. Einzelnes zu rühmen, ist hier unnütz; nur auf die Meisterschaft in den

Nebenfiguren will ich hinweisen, z. B. dem nichtswürdigen Kellner George, den Gästen im Wirtshause, die jeder mit den dürftigsten Strichen ihre persönliche und einzige Physiognomie bekommen — diese Leute stellen sich getrost neben ihres Gleichen in Anzengruber's ‚Viertem Gebot‘. Unerwähnt aber darf nicht bleiben die strenge Gliederung des ganzen Stückes, das kürzer ist als seine älteren Vorgänger, weil Alles weggefallen ist, was nicht mit fester Klammer in dem Gang der Handlung sich verkettet: keine Szene, kein Gespräch ist zu entbehren, Alles gehört entweder zur Charakteristik, die sich fortwährend in Vorgänge umsetzt, oder es schiebt und rückt an der Handlung selbst. Mit diesem Werke steht Gerhart Hauptmann auf der Höhe seines Schaffens, er gebietet als Meister über die Mittel seiner Kunst.

Jedesfalls ist es jetzt möglich, seine Eigenart genauer zu begrenzen. Hauptmann's Stärke liegt in der scharfen Beobachtung des modernen Lebens, nicht in der Erfindung. Darum sind alle seine älteren Sachen auf Charakterstudien angelegt, in die ein großer Reichtum vortrefflich gesehener Einzelzüge aufgenommen ist. Ganz allmählich findet der Dichter das richtige Maß und wählt aus dem ihm zuströmenden Material. Seine Sprachkraft ist nicht groß, weder in der Prosa seiner früheren Stücke, noch — und das zeigt sich besonders — in seinen Versen. Auch sein eigentliches schöpferisches Vermögen wird man nicht allzu hoch anschlagen dürfen. Aber er kann gestalten, und indem er nach und nach die unpoetische Beschränktheit des Naturalismus seiner jungen Tage aufgibt, lebt er sich in die Composition hinein. Die sittlichen und sozialen Probleme des heutigen Lebens sind die glücklichsten Gegenstände seiner Arbeiten, hier dient ihm seine geradezu außerordentliche Anschauung der Gegenwart, und wenn damit ein glücklicher Griff sich verbindet, so entsteht ein ausgezeichnetes Werk wie

‚Fuhrmann Henschel‘, das zu dem Besten gehört, was unsere Zeit hervorbringt. Die Höhe, auf welcher Gerhart Hauptmann heute steht, hat er mühsam erklommen: er arbeitet schwer, mit dem Ernste des gediegenen, wahrhaften Künstlers; um so herzlicher darf man ihn zu dem verdienten Lorbeer beglückwünschen, den ihm heute wol die urteilsfähige Mehrheit seiner Landsleute neidlos darbietet. —

Wer die Geschichten von Otto Julius Bierbaum zur Hand nimmt, dem schlägt aus ihnen ein Parfum entgegen, das zunächst nicht gar freundlich anmutet: Tabak und Bier, der gemischte Duft von Damen eindeutigen Rufes, das erweckt Stimmungen, die ebenso bereit sind zur Kneipzeitung wie zum Katzenjammer. Unzweifelhaft ist das Studentenleben bisher die Sphäre der Erfahrungen dieses Dichters, und zwar das Leben der lustigen, liederlichen und verkommenen Studenten; der arbeitende Student ist auch für Bierbaum unpoetisch. Dazu stimmt Technik und Sprache seiner Darstellungen, nicht bloß der Wortschatz der Studentensprache selbst wird ausgewertet, sondern überall begegnet der jugendlich verwegene Satzbau, die Kraftausdrücke und Hyperbeln, die unerhörten Verbindungen, bei denen die Begriffe förmlich Rad schlagen, weil die gemeine Prosa durchaus nicht zureicht, die Fülle der Gedanken und Gefühle zu fassen, welche der sektgeschwellten Brust entströmen, kurz: ‚Sturm und Drang‘ in der Verdünnung, die jener Gattung deutscher Studenten angemessen ist, welche jeden Rausch für ein Erlebniß, jede Biermamsell für ihre Muse halten, und vor Allem in ungezähmter Eitelkeit ihre werte Person in den Mittelpunkt dessen stellen, was sie für das Universum ansehen, was aber in der That oft nur eine schmutzige Käseglocke ist. Hinter diesem verstiegenen Schwulst kann echte

Kraft stecken, die sich dann offenbart, wenn sie ihre erste Manier zurück hinter sich geworfen hat wie ein verschlissenes Kleid; es kann jedoch jenes Ballspiel mit Worten, Versen und rhythmischen Zwittern ein bloßes Geflunker sein, das sich in ein paar Effektchen verpufft, in etlichen bunten Seifenblasen, von denen der nächste kühle Lufthauch nichts übrig läßt als ein paar nasse übelriechende Flecke. — Bierbaum's ‚Studentenbeichten' sind ganz leichte Waare, nicht schlecht erzählt (besonders die zweite Reihe), Anekdoten, an der die alten Herrn des Corps sich vergnügen, sobald sie den Ehering in der Westentasche verborgen haben — offen gesagt: unbedeutend. Wenn begeisterte Recensenten sie über Eckstein's ‚Besuch im Karzer' gestellt haben, so gebe ich ihnen unbedingt Recht; es fragt sich nur, wie hoch man den ‚Besuch im Karzer' anschlägt. Bloß etwas breiter geschlagen ist ein Histörchen dieser Art in der ‚Schlangendame', wo es nur verabsäumt ist, die schwierigste Partie, die Bekehrung des verlumpten Studenten, wahrscheinlich zu machen. Der Schluß, wie das würdige Paar den alten Professor betrügt, läßt einen sehr häßlichen Nachschmack auf der Zunge zurück. Am tiefsten läßt sich Bierbaum herab zur menschlichen Erniedrigung in dem Buche ‚Stilpe. Ein Roman aus der Froschperspektive'. Die Entwicklung des unnützen Jungen zum angehenden Dieb und vollendeten Taugenichts ist virtuos geschildert, die Beobachtungen sind vortrefflich gesehen, gut mitgeteilt — aber lohnte es sich, in dieser Pfütze zu rühren? Der Verfasser hat seinen Helden dadurch zu heben gesucht, daß er ihm eine geniale Dichtergabe beilegt, zugleich aber dafür gesorgt, daß wir uns davon keine zu große Vorstellung machen, indem er nachdrücklich Stilpe's ‚Klugheit' betont, d. h. seine Fähigkeit, das Ideal gegen eine erlogene Überzeugung zeitweilig abzutauschen. Ich gestehe, das langsame Abwärtsgleiten und endliche Versinken dieses elenden Sub-

jektes im Kothe seiner eigenen Gesinnung hat mir nur ein Gefühl hinterlassen: das ungemischten Ekels; ich bin nicht einmal im stande, Bierbaum's Geschicklichkeit da zu beurteilen. — Weiteren Kreisen hat sich der Autor durch den humoristischen Roman ‚Pankrazius Graunzer, der Weiberfeind' bekannt gemacht. Ich habe ihn mit ziemlichen Erwartungen gelesen, die sich aber nicht erfüllt haben. Vielleicht bin ich zu viel Litterarhistoriker und sehe zu deutlich die Vorbilder Bierbaum's, um mich an der unleugbaren Lustigkeit der Geschichte recht zu freuen. Jean Paul hat natürlich auf das Buch stark eingewirkt — bis Jean Paul ist es freilich noch sehr weit! — aber ebenso, mittelbar oder unmittelbar, die englischen Humoristen, vor Allem Sterne's Tristram Shandy, den heute nur die Kenner lesen. Wenn ich glaube, daß auch Raabe ein wenig hier abgefärbt hat (besonders die verstorbene Tante), so mag das auch Zufall sein. Das Ding liest sich vergnüglich, der Schluß fällt aus aller Wahrscheinlichkeit heraus, sowol des Charakters als der Umstände. — ‚Kaktus u. s. w.' sind ‚Studentenbeichten' mit den Farben des Künstlerlebens, schon etwas reicher und substantieller. Bierbaum ernsthaft nehmen kann man jedoch erst, wenn man seine Künstlerstudien und seine Lyrik kennen lernt. In jenen lebt eine wirkliche Begeisterung, aber auch sachverständige Einsicht, er empfindet das Gemälde nicht bloß feinsinnig nach, er macht sich auch gute und kluge Gedanken über Kunst und Litteratur (z. B. in den beiden Kalenderbüchern ‚Der bunte Vogel' von 1897 und 1899). Ferner schreibt er hier auf einmal ein ganz klares, einfaches Deutsch, schlicht und sachgemäß, es zeigt sich plötzlich, daß aus dem litterarischen Bummelfritze ein Schriftsteller geworden ist. Und noch höher steht in manchem Bezuge Bierbaum's Lyrik: neben vielem leeren Klingklang und Wortgerassel, für das nur der Symbolowitsch Allegorizetti noch fehlt, echte einfache Herzens-

laute, schöne, tiefempfundene und offen vorgetragene Lieder, mit besonders reinen melancholischen Stimmungen. Da weist es sich, daß Bierbaum auch noch Anders kann als Ulk; vielleicht entschließt er sich, das Cerevis dauernd an den Nagel zu hängen und aus dem frischen Born seiner schönen Gaben arbeitend zu schöpfen.

Otto Erich Hartleben scheint mir durch seine bisherigen Leistungen die Stelle nicht zu verdienen, die von seinen Freunden ihm angewiesen wird; vielleicht dankt er sie persönlichen Eigenschaften. Denn alle seine bisherigen kurzen Geschichten erheben sich mit geringsten Ausnahmen nicht über die Linie der Studentenscherze und Dirnenspäße, auch durch die Darstellung nicht, die zwar flott, aber nicht fein ist. Seine Theaterstücke können bis zur Stunde nicht anders denn als ‚Versuche' bezeichnet werden (auch ‚Angele' und ‚Hannah Jagert'). Darunter lohnen die, welche des Autors Prosahistörchen (z. B. der ‚Abgerissene Knopf') umformen, höchstens deshalb das Erwähnen, weil sie für seine Armut an Erfindung Zeugniß ablegen. ‚Ein Ehrenwort' (1894) scheint mir ganz mißraten, es ist schlecht gebaut, bewegt sich in unbehilflich langen Reden und endet mit Finessen, die zwar in den Kreisen studentischer Verbindungen Anlaß zu tiefgründigem Gespräch bieten mögen, auf der Bühne jedoch wirkungslos bleiben müssen. Etwas besser nimmt sich jetzt ‚Die Erziehung zur Ehe' aus, die durch ihr Motto ‚in Philistros' einen vom Verfasser gewünschten, ihm aber schwerlich günstigen Vergleich mit Schiller's ‚In Tyrannos' auf den ‚Räubern' herausfordert. Auch in diesen Stück lebt kein Theaterblut: die Teile fallen fast auseinander und die Beispiele für die heutige Anschauung bürgerlicher Kreise über das gänzlich verschiedene Verhältniß junger Männer und Mädchen zur künftigen Ehe werden mit allzu großer schulmäßiger Deutlichkeit vorgetragen. Dabei laufen Ungeschicklichkeiten verschiedener Art unter, die

stärkste davon ist vielleicht die Ohrfeige im zweiten Akt, die nur den beschmutzt, der sie austeilt, nicht den elenden Burschen, dem sie verabreicht wird. Da ich auch in den Gedichten Hartleben's eine ersprießliche Kraft nicht zu erkennen vermag, und seine ‚Entdeckung‘ (!) des ‚Cherubinischen Wandersmannes‘ mehr als ein allerdings sehr merkwürdiges Zeichen der Bildung dieser jugendlichen Gesellschaft als für ein Verdienst gelten lassen kann, so bleibt mir nichts übrig als zu hoffen, daß die künftigen Schöpfungen dieses Schriftstellers die hohe Meinung rechtfertigen möchten, welche seine Freunde über ihn hegen und mit großer Liebenswürdigkeit aller Welt anvertrauen.

Wenn ich dem Dramatiker Max Halbe eine ansehnliche Begabung zuspreche, so sage ich damit nur, was bei allen Urteilsfähigen seit der Aufführung seines ersten Werkes ‚Jugend‘ (1893) — den verworrenen ‚Eisgang‘ wollen wir lieber nicht zählen — feststeht. Damals war der Verfasser 28 Jahre alt, seither hat er in ununterbrochener Folge, jedoch mit wechselndem Glück, eine Reihe von Dramen erscheinen lassen; genau genommen hat er den Erfolg seiner ersten Arbeit bisher nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen. Doch legt ein jedes neue Stück vollgiltiges Zeugniß ab von der Echtheit seiner Dichtergabe, wenngleich die Mängel, an denen es krankt, meistens unschwer nachgewiesen werden können. In der ‚Jugend‘ hat der Autor rasch einen rasch sich entwickelnden Ablauf von Ereignissen geschildert: ein eng begrenztes Problem, zwischen wenigen Personen spielt sich Alles in ein paar Tagen ab, jedes Auge, der Nebenfiguren sowol als der Zuschauer, richtet sich auf das junge Paar, das in plötzlich erwachender, beinahe unbewußter Lebens- und Sinnenlust einem harten Schicksale verfällt. Das Tempo der Vorgänge ist so schnell genommen, daß weder die Gestalten des Dichters selbst noch ihr Publi-

kum rechte Zeit haben sich zu besinnen, Einwände zu erheben, man wird zur Katastrophe mitfühlend hingerissen. Das ist ein starkes Zeichen für die Kraft des Autors. Umgrund und Zuthaten sind aus geringer Anschauung und Kenntniß geschöpft (daß katholische Geistliche, selbst auf polnischem Boden, mit dem Meßgewande in die Wohnstube treten, sich damit angethan eine Weile unterreden und dann den Ornat in einem Schranke des Familienzimmers aufbewahren, ist lächerlich unglaubhaft), aber mit großem Geschick sind die Beobachtungen des Lebens sparsam in dem Stücke verteilt. Auch die Figuren sind deutlich umrissen, die Technik von Dialog und Szenenführung für einen Anfänger ganz auffallend gut. Kurzum, die ‚Jugend' berechtigte nicht bloß zu großen Erwartungen, das Drama war an sich schon eine erhebliche Leistung.

Dagegen fällt nun entschieden ‚Der Amerikafahrer' ab, obzwar der Gedanke, ‚ein Scherzspiel in Knittelversen' zu schreiben, gewiß gut ist und eine Menge vortrefflicher Einfälle, sowie eine bestimmte Fähigkeit zur Erfindung komischer Situationen unverkennbar sind. Aber der Verfasser kostet diese Situationen gar zu gründlich aus, er will alle Wirkung, zu der sie taugen, aus ihnen herausquetschen, wiederholt sich und dreht sich um die eine lustige Aufgabe so lange, bis sie öde wird. — Ähnlich vergriffen ist die Komödie ‚Lebenswende', obschon auch darin sehr gute Sachen stecken. Es zeigt sich ein Fehler, den der Dichter mehrmals begeht: angelegt wird das Stück auf ein Problem, das sich im Titel ausspricht, während der Arbeit drängen sich andere Probleme hinzu, machen sich breit, schieben vielleicht gar das erste zur Seite oder stören wenigstens seine Wirkung gründlich. Die ‚Lebenswende' machen eigentlich nur Olga und Ebert mit, Bertha ist noch nicht daran, Heyne darüber hinaus, und Weyland hat überhaupt damit nichts zu thun, sondern ist ein Held für sich. ‚Komödie' ist überdieß kein passender Titel für

das Werk, das in seinem schwerfälligen, mit Einzelheiten überlasteten Gang eher ‚Schauspiel‘ genannt werden müßte. Lustig ist nur Jahnke, der versoffene Ebert ist gut gegriffen, aber die für sein Wesen bestimmenden Accente sind nicht stark genug herausgetrieben. — Zwischen diesen Dramen läuft die merkwürdige Erzählung ‚Frau Meseck‘, in der ein interessanter, wenn auch nicht recht wahrscheinlicher Stoff in den Nebensachen vorzüglich, in den Hauptsachen mangelhaft dargestellt und zuletzt übers Knie abgebrochen wird.

Eine sehr beachtenswerte Schöpfung ist ‚Mutter Erde‘. Den Stadtmenschen, Redakteur und Frauenrechtler Paul Warkentin durch das Wiedersehen der Heimat nach dem Tode des unversöhnt gestorbenen Vaters in seine Jugendempfindungen sich zurückziehen lassen, so daß ‚Mutter Erde‘ übermäßig ihn beherrscht und Alles, was er bis jetzt betrieben hat, ihm eitel und verächtlich scheint, das war ein ausgezeichneter Griff. Halbe meinte jedoch, daß dieses Motiv zu schwach und zu episch sei für sein Stück, und hat es durch ein Zusammentreffen mit der Jugendgeliebten des Helden verstärkt, was an sich ganz gut wäre, wenn der Autor nicht dann allzu viel Kraft darauf gewendet hätte. Überdieß hat er noch einen weiteren Konflikt zwischen Paul und seiner Frau angebracht, ihn sehr unpassend durch einen miserablen Kerl, Dr. von Glyszinski, verschärft, so daß nun das ganze Problem auseinander geworfen wurde. Wenn Paul und Antoinette zuletzt mit dem Wort in den Tod gehen, daß sie zur ‚Mutter Erde‘ zurückkehren, so wird damit nur äußerlich auf das erste Thema zurückgegriffen, ein inneres Verhältniß zwischen dem Entschlusse des Liebespaares und der ‚Mutter Erde‘ besteht nicht. Der Dichter hat also durch unkluges Rechnen sich selbst die Wirkung seiner Arbeit verdorben, in der es trotzdem sehr hübsche und reiche Szenen gibt. Nur etwas zu viel ‚polnische Wirtschaft‘ steckt mir in diesem wie

in anderen Dramen Halbe's: wir sollten uns diese Sorte doch wenigstens in der deutschen Poesie etwas vom Leibe halten.

‚Der Eroberer' leidet gleichfalls unter der Coordination verschiedener Aufgaben, deren jede für sich zu behandeln wäre. Und die parallelen Vorgänge sind doch gar zu locker neben einander gestellt. Der Held, bald Marquis Posa, bald Wallenstein, bald ein verliebter Jüngling, der einer üppigen Kammerjungfer — Ninon ist schwerlich etwas anderes — zum Opfer fällt, kann in keiner dieser Rollen besondere Achtung beanspruchen, am wenigsten aber in allen dreien zugleich. Einzelne andere Figuren scheinen mir ganz vergriffen, so der Tyrannenmörder Battista, der ebenso wie mehrere der übrigen Gestalten Vieles zu gleicher Zeit will. Die Sprache ist nicht sehr poetisch, und dafür wird man hier nicht durch gute Beobachtung des Lebens entschädigt.

Diese ist reichlich in Halbe's jüngstem Werk ‚Die Heimathlosen' enthalten. Auch hier ist das Thema sehr glücklich gewählt: wie verhalten sich solche Menschen zu den Pflichten und Zielen des Lebens, die irgendwie aus dem heimatlichen Boden entwurzelt sind, und weder an Familie, noch Freunden, noch Sachen und Erinnerungen einen festen Anhalt besitzen? Das ist vortrefflich entworfen und auf dem sehr gut gesehenen Hintergrunde der Pension ausgeführt, welche die alte Französin in Berlin hält. Ich kann mir aber doch nicht denken, daß dieses Stück gut zu wirken vermag. Lotte ist nicht bloß leichtsinnig, sondern erbärmlich schwach, und Döhring (allzu eng an den Herrn von Röcknitz in Sudermann's ‚Glück im Winkel' geschlossen) ist nicht bloß Kraftmensch, sondern hat die Grenze der Gemeinheit bereits überschritten, er verdient keinen Applaus mehr, nur faule Äpfel. Viel besser sind alle die Nebenfiguren, die aber nur anfangs in engem Bezug zur Hauptsache stehen, dann auf Nebengeleisen

ausweichen. Sehr bezeichnend scheint mir, daß einer von den Fastnachtgästen, ein Herr Schröder, schlechtweg als ‚Decadent‘ im Personenverzeichniß aufgeführt wird: das ist also heutzutage ein verständlicher Lebensberuf! — Ich wünschte dem Dichter stärkere Concentration, vielleicht durch ein ausgiebiges Studium Anzengruber's, das ja auch bei Gerhart Hauptmann sehr gut angeschlagen hat; denn immer noch scheint mir von Max Halbe Vieles und Gutes zu erwarten.

Unter den Führern der modernen Bewegungen in der Litteratur ist keiner mehr genannt worden als Hermann Bahr. Er ist von außerordentlicher Rührigkeit und versteht sich auf alle Kunstgriffe (fast hätte ich gesagt: Kniffe) journalistischer Reklame. Er kennt alle Dichter, Maler, Bildhauer — und sie alle kennen und schätzen ihn. Für jeden hat er sein eigenes Instrument und seine besondere Melodie: dort eine Flöte, hier eine Trompete, bisweilen Occarina, und, wenn es sein muß, sogar eine Schweinsblase. Und Alles dient dem einen höchsten Zweck: dem Kultus der Moderne. Das Ziel seines Lebens ist es, uns glauben zu machen, daß die ‚Moderne‘ eine wirkliche und echte Kunst ist, die gelebt werden muß — oder wird das Leben verkünstelt? Nicht umsonst ist Bahr bei den Franzosen in die Schule gegangen, d. h. nicht bei denen, die wirklich die großen Sachen arbeiten, sondern bei Jenen, die in den athemlosen Paragraphen der Pariser Modeblätter ihr tägliches Rad schlagen und eine Fülle von Geist als Sektschaum verpuffen lassen — den Champagner selbst kredenzen dann andere Leute. — Bahr ist der wichtigste Manager im Litteraturzirkus unserer Tage. Aber er ist auch selber Artist, nur daß man bei seiner wunderlichen Geschäftigkeit nie recht weiß: wird er jetzt den Reifen halten oder springt er durch? — Sein Talent ist ganz unleugbar, und ich halte es für größer, als seine Leistungen an sich bis jetzt es bezeugen. Aber er ist von allem Anfang ab

von einer thörichten Lärmsucht besessen, nichts läßt er ausreifen, immer ist er hinter dem Neuesten her, und während er alle Welt recensiert und dabei immer irgend einen Trick sich anfliegen läßt, vergißt er, sich selbst mit der nötigen Strenge in Zucht zu nehmen. Er spricht soviel über Kunst, daß er die eigene Schaffenskraft zerstört: das gesunde Stämmchen verkümmert, indeß die Wassertriebe auf den Seiten den Schein üppiger Entfaltung vortäuschen. Bei seinen Erzählungen (die beste bisher ist ‚Theater') und noch mehr bei seinen Dramen, ist in der Regel der erste feste Griff vortrefflich, eine gute Idee, mitten aus dem Großstadtleben, das er kennt, wie das nur ein Journalist vermag. Da wird also eine Szene mit scharfen Zügen und vollen saftigen Farben hingestellt, — damit ist er aber fürs nächste schon fertig; dann zeichnet, pinselt, strichelt er noch eine Weile an dem Ding herum, trägt eine Menge Einzelheiten hinzu, gute und schlechte, und faßt man das Werk dann ordentlich an, so fällt es auseinander wie eine Pappschachtel, die zu lange auf dem Ofen gestanden hat, so daß der Kleister, statt zu trocknen, zersprungen ist. Schade darum, möchte man jedesmal sagen. — Dabei sehe ich davon ab, daß Bahr sich Gewohnheiten angeeignet hat, die mir widerwärtig sind, weil ich sie für durchaus unkünstlerisch halte. Der Künstler schöpft aus dem Leben, das er mitlebt — wie könnte er anders? — aber seine Kunst wird zur Karrikatur, sobald die Nerven des Publikums dadurch gereizt werden sollen, daß es in den vorgestellten Figuren immer lebende Zeit- und Ortsgenossen erkennen soll, und zwar eingetaucht in große oder kleine Skandale aus einer Gesellschaft, die nicht anders denn schlecht genannt werden kann. Das ist kein Duft mehr, sondern ein häßlicher Geruch, das ist der Hautgout von faulem Wildpret. Mit solchen kurzlebigen Mätzchen schafft man kein bleibendes Kunstwerk. Und wenn ein Drama darauf

abgesehen ist, bloß durch derartige Reporterstreiche zu wirken, dann verdient es keine ernsthafte Erörterung. Ein Künstler, der etwas auf sich hält, muß Dinge dieser Gattung den Leuten überlassen, welche die schmutzigen Witzblätter schreiben, deren der geistige Bodensatz der Bevölkerung einer großen Stadt niemals entraten kann. — Vielleicht liegt ein Fehler in Bahr's Temperament, er ist zu hastig, ohne Geduld und Ausdauer — er glaubt, in der Kunst gebe es nur augenblickliches Schöpfen — die wahre Kunst kann aber gar nicht bestehen, wenn zu dem Grundstock der Gaben nicht die Fähigkeit saurer, hingebungsvoller Arbeit sich fügt. In jedem Buche, in jedem Drama von Bahr lassen sich Bogen und Szenen aufweisen, die den starken Wurf und Zug eines ursprünglichen Talentes aufweisen; aber keinem fehlen auch daneben weite Strecken ganz öder und lebensloser Macherei: schöne, achtenswerte Anlage, kein Ernst, keine Durchbildung! Ob sich Bahr aus dieser schon lange währenden Zerrüttung noch herausarbeiten wird? Vielleicht; jedesfalls möchte ich es hoffen und ihm gerne vergönnen. Bisher ist er als scharfer Kritiker, dessen Stil sich allmählich säubert, viel höher zu stellen denn als Künstler.

Unter den schon recht zahlreichen Schriftstellern, die während des letzten Jahrzehntes das moderne Leben von Wien für dramatische Probleme verwerten, zeichnet sich Arthur Schnitzler durch ein gewisse Stetigkeit des Erfolges aus: sein erstes ernst zu nehmendes Stück ‚Liebelei' (denn ‚Anatol' ist nur eine lose Folge von Bildern) hat zwar nicht alsbald so eingeschlagen wie Max Halbe's ‚Jugend', dafür aber dringt es auf den meisten Bühnen durch und hält sich auf dem Spielplan. Mit seinen späteren Sachen ist es ihm nicht so geglückt, aber anständig und achtungsvoll sind sie alle aufgenommen worden. Das erklärt sich bald, wenn man sie genauer betrachtet. Denn sie haben einen großen Vorzug vor

der Menge dramatischer Eintagsfliegen, die über unsere Bühnen schwirren, sie sind technisch gut gebaut, sie haben sämmtlich Theaterblut in sich. Schnitzler stellt immer eine Aufgabe in die Mitte seiner Dramen, er bleibt aber auch bei dieser einen, läßt sich nicht zu Nebenhandlungen verleiten, stuft alles Episodische und die geringeren Figuren sehr gut gegen das hell beleuchtete Centrum ab und bietet so runde, wohlverständliche Leistungen. Es steht ihm ein sehr ansehnlicher Stoff von Beobachtungen zu Gebote, aber auch hier hütet er sich klug vor dem Übermaß, bringt nur so viel, als für die einzelnen Gestalten und für das Verständniß ihrer Umgebung erfordert wird, und wählt das Treffendste mit geschickter Berechnung. Seine Auftritte werden nie zu lang, was man so vielen seiner Kunstgenossen vorwerfen muß. Auch gelingen ihm allerlei feine Griffe in der Szenenführung (z. B. die Wette im ‚Vermächtniß' über die Wagen, deren einer den zu Tode gestürzten Hugo nach Haus bringt), wie er denn von Ibsen, und vielleicht noch mehr von den Franzosen, eine gute Bühnenroutine gelernt hat: er spannt, um nur Eines zu nennen, die Zuschauer ungemein, indem er sie von wichtigen, meist tragischen Vorgängen viel früher in Kenntniß setzt als die Personen seines Stückes und diese ahnungslos noch in der Gegenwart handeln und für die Zukunft planen läßt. Er übertreibt nicht, bringt keine Karrikaturen und bildet die Sprache des Lebens nach, jedoch mit leisen poetischen Drückern und Aufhöhungen. Baare Verworfenheit schildert er nicht, er mischt und dämpft die Farben, und läßt auch bei seinen innerlich zerrütteten und äußerlich verwüsteten Lebemännern Töne echter Empfindung anklingen: das heute schon etwas verrufene ‚Gute Herz' der Wiener kommt bei ihm stets irgendwo zum Vorschein. Ein Tadel läßt sich mit Recht wider ihn geltend machen: seine Stücke leiden bisher an einer gewissen Einförmigkeit, immer wird

das eine Problem behandelt, des Widerstreites zwischen dem Werte und der Bedeutung, welche die Geliebten, Frauen oder Mädchen, für die Lebewelt haben, und zwischen der Behandlung, welche der Pflichtencodex der sogenannten ‚guten‘, in Wirklichkeit oft ganz elenden ‚Gesellschaft‘ ihnen zuweist. Dieser Konflikt wahrhaft sittlicher Lebensanschauung mit der konventionellen Unmoral und Heuchelei stellt nun allerdings ein Hauptproblem des modernen Lebens dar, Schnitzler bringt es jedoch bis jetzt immer in dieselbe fast schematische Form. Da hilft auch die Verschiedenheit und gewandte Ausmalung des Umgrundes nicht viel, man merkt das gleiche Gerüst der Zeichnung dahinter sehr bald. Nun kann der Dichter, denn das ist Schnitzler, das ja mit einemmale ändern; Zeit dazu wäre jetzt ungefähr. — Unter den Prosaschriften des Verfassers ist die Novelle ‚Sterben‘ die erste beachtenswerte Arbeit, mehr eine Virtuosenleistung als ein künstlerisch geschaffenes Werk: eine lange Reihe von vortrefflich ausstudierten und gebrachten Variationen über das Thema eines Lungenleidenden, der neben seiner gesunden Geliebten nur noch ein Jahr zu leben hat, — Schnitzler's Praxis als Arzt ist ihm für die Einzelheiten dieses nicht sehr angenehmen Buches zugute gekommen. Hübsche Sachen enthält der Band: ‚Die Frau des Weisen‘. Das sind feine, geschmackvolle Kleinigkeiten, die überraschende und originelle Wendungen alter Stoffe bringen, analytisch dargestellt, rücksichtsvoll gedämpft und mit wirklichem Erfolg den französischen Vorbildern nachstrebend.

Suchen wir uns über das Gemeinsame und die Eigenheiten der hier geschilderten Schriftsteller zu verständigen, so erhebt sich alsbald die Frage, was denn eigentlich geschehen ist und wodurch die bei den Einzelnen sehr verschiedenartig ausgedrückte Abwendung vom Naturalismus erklärt werden kann? Darauf erfolgt zunächst die Antwort: der

deutsche Naturalismus (und nicht bloß der deutsche) hat bereits abgewirtschaftet, also in einer viel kürzeren Frist, als man ihm noch vor zehn Jahren vergönnen mochte. Es hat sich gezeigt, daß er durch seine Mittel allein poetische Wirkungen nicht hervorzubringen vermag, er ist uninteressant und langweilig geworden und, weil er im Gegensatz zu der wohlgezogenen Familienlitteratur seine Stoffe in der bloßen Atmosphäre der Unsittlichkeit und Verlumptheit aufsuchte — die Armut macht es nicht aus, denn die Poesie kann auch bei Bettlern wohnen — so ist er gemein geworden, und dafür ist auf die Dauer kein zahlendes Lesepublikum zu haben. Es werden natürlich auch heute noch naturalistische Bücher geschrieben, aber teils von ganz jungen Leuten, die unberaten in eine nachahmende Schreiberei hineintappen, teils von solchen älteren, deren Talent zu klein ist, um ihnen die Aneignung einer anderen Darstellungsart zu verstatten, und die deßhalb ihren ausgetretenen Gang weitergehen müssen wie das blinde Pferd am Treibrade der Häckselmaschine. Ich kann auf die Genugthuung nicht verzichten, darauf hinzuweisen, daß ich in der Maienblüte des Naturalismus (oben S. 233) ihm dieses Schicksal vorhergesagt habe. Die technischen Mittel der Erzählung (des Romans im eigenen Sinne) haben die Naturalisten vermehrt: es ist heute nicht mehr möglich, eine Schilderung in der verwischten, durch Unkenntniß der Sachen undeutlichen Manier zu arbeiten, die vorher erlaubt und üblich war. In diesem Betrachte hat also die naturalistische Kunst den durch England und Frankreich beeinflußten älteren Realismus (z. B. Freytag) bewußt, folgerichtig und mit Gewinn weitergebildet. Die Ausbeute für die Sprache ist beim Naturalismus gering. Denn den Grundsatz, den versumpfenden Wortvorrat der gebildeten Redeweise aus dem Schatze der Volks- und besonders der Handwerkersprache aufzufrischen, haben

andere Leute (Gottfried Keller, Friedrich Vischer) aufgestellt und verwirklicht, dadurch ist eine Menge ursprünglicher, saftvoller Worte und Wendungen wieder in den litterarischen Gebrauch eingetreten. Die Naturalisten haben aus dem hyperbolischen Witz und den Redensarten der Studentenkneipe, dann, etwas tiefer wühlend, aus dem Jargon der Straßenläuferinnen und Zuhälter einen zweifelhaften Erwerb geholt, der aber heute zum großen Theile schon wieder in seine heimatliche Tiefe zurückgesunken ist. Somit können wir uns dabei beruhigen, daß der Naturalismus keine neue Gestalt der Poesie hervorgebracht hat, ebenso wenig eine große durchschlagende Dichtung (wie immerhin bei den Franzosen und Italienern), daß er aber auf die Technik der poetischen Darstellung für die Dauer umbildend wirkte.

Als ein Seitensproß der naturalistischen Richtung müssen die sogenannten ‚Dekadents‘ angesehen werden, eine sehr zutreffende Bezeichnung, welche sich diese Autoren selbst im Hinblick auf ihre vollkommene Abhängigkeit von den Pariser Mustern gegeben haben. Sie wollten durch diesen Namen ausdrücken, daß ihre Schriftstellerei eine Art von verlorener Grundjauche der Litteratur darbietet, eine ausgesogene und verwüstete Schicht, die nichts mehr hervorzubringen vermag als die Selbstverhöhnung der eigenen Unfähigkeit. Die Mittel ihrer Arbeit — wenn man das noch so nennen will — sind die des Naturalismus, ihrem Ursprunge nach bilden sie verkümmerte Seitentriebe aus einem über alles vernünftige Maß gediehenen Individualismus. Das stille Bewußtsein vom Werte der Persönlichkeit, von der Geltung einer eigenen Ansicht, das auf dem Gefühl der Kraft beruht und den Einzelnen gegen die Masse stellt, die Individualität betont im Geiste Emerson's, diese gesunde Anlage ist hier entartet und verkrüppelt. Weil es diesen Schriftstellern an aller echten Schaffenskraft gebricht, weil sie dichterisch unvermögend ge-

worden sind, verfallen sie darauf, statt der Stärke, die sie nicht mehr besitzen, die Schwäche, an der sie erkrankt sind, im Druck abzuschildern; sie haben die Botschaft vom Übermenschen vernommen, sind aber in Wirklichkeit nur Untermenschen, und meinen daher, ihre Sünden und Laster, die sie sich großenteils anlügen — denn selbst die können sie sich nicht mehr leisten — müßten doch dem Publikum interessant sein, ungefähr so, wie die Bettler und Landstörzer des Liber vagatorum, an Kreuzwegen und Kirchthüren hockend, künstlich die Fallsucht und ekelhafte Geschwüre vortäuschten, um den Vorübergehenden ein Almosen abzulocken.

Unter den Franzosen, denen diese deutsche Gruppe den Namen abgeborgt hat, stecken nun freilich Leute, die nur einer Laune zu Liebe sich dem Verfall geweiht haben. Paul Verlaine, um nur einen zu nennen, war ein wirklich ausgezeichnet begabter Mensch; der ältere Baudelaire ein Künstler, der Verse schreiben konnte, wie sie unsere pappendeckelnen Dekadents nie zu stande bringen, und gar der zum Patron der Schule ausgerufene François Villon des 15. Jahrhunderts, ein Genie, ein Volksdichter, dessen leidenschaftlich hinstürmende Rhythmen, die aus einem vertobten Leben schöpfen, unsere ‚Verfallenen‘, die sich großartig vorkommen, wenn sie nach Art schlecht gezogener Gymnasiasten um die Ecke herum in ein verrufenes Haus schleichen, nur mühselig nachstottern. Auch den deutschen Erzählern, die Guy de Maupassant und Marcel Prévost als Schutzheilige ihres Gewerbes anrufen, fehlt, um diese Vorbilder zu erreichen, nichts, als das leider unentbehrliche Talent. Denn Maupassant hat sich von den liederlichen Skizzen, welche die Pariser Zeitungsleser verbrauchen, zu einem Schriftsteller ersten Ranges, zu einem wirklichen Künstler, emporgearbeitet: mit einer geradezu außerordentlichen Erfindungsgabe und Kraft der Charakteristik ausgestattet, hat er nach und nach

immer ernstere Probleme bewältigt und sich durch die Grazie und malerische Bestimmtheit seiner Sprache als ein richtiger Erbe jener altfranzösischen Erzähler erwiesen, deren Andenken Balzac in den Contes drôlatiques erneut hat. Marcel Prévost entwickelt sich etwas anders: aber auch für ihn ist das Lüsterne, was seine täppischen Nachschreiber als die Hauptsache ansehen, nur Nebenwerk, allerdings unvermeidliches, und das Wesentliche ist ihm das psychologische Problem des modernen Weibes, die Charakteranalyse, der er in erstaunlichen Variationen stets wieder neue Seiten abgewinnt; seine jüngsten Arbeiten nimmt er immer tiefer und gestaltet sie zu Beispielen für die Lebenstragödie der Gegenwart. Diese beiden Franzosen werden ungerecht beurteilt, wenn man sie nicht im Original liest, denn manche deutsche Verleger haben die Übersetzung in einer bloß eindeutigen Weise ausgestattet, spekulieren dadurch auf die einträgliche Gemeinheit und rücken die Werke damit auf eine Linie, die überhaupt tief unter aller Litteratur liegt.

Ist es bei dem Studium der erzählenden Prosa und beim Drama der Gegenwart erforderlich, große Massen von Erzeugnissen zu überschauen, um die einzelnen Strömungen und ihre Zusammenhänge, fremden Einfluß und heimische Umbildung zu erkennen, so bietet die deutsche Lyrik von Heute auf engerem Raum ein bestimmtes und schärfer umrissenes Bild aller Richtungen der modernen Litteratur. Es liegt in der Natur der lyrischen Dichtung, daß hier in den einzelnen Sachen die verschiedenen Auffassungen der Poesie viel näher und unvermittelter neben einander hergehen, in einander übergreifen. Wird es dadurch schwieriger, jeden Poeten für sich einer bestimmten Gruppe zuzuweisen, so läßt sich dafür das gesammte Bild der Entwicklung leichter überblicken und beurteilen.

Teilweise auf altem, teilweise auf neuem Boden steht Detlev Freiherr von Liliencron, ein Dichter, der viel gerühmt, aber wenig gelesen wird. Das verschuldet er hauptsächlich durch einen Mangel: es gebricht seinen schönen Gaben das Maß. Er gebietet über weite und farbenreiche Anschauung, er besitzt eine sehr ansehnliche Sprachkraft und seine Verse haben ein verwegen flottes Tempo, aber er versteht nicht kunstgemäß mit seinen Mitteln zu sparen und verdirbt sich selbst die Wirkung. Weil er viel Farbe hat, will er viel Farbe bringen, setzt ein Klümpchen unmittelbar neben das andere und erreicht damit nur, daß das Ganze sich als ein unzusammenhängender bunter Klecks darstellt. Er hat wirklich eine kräftige und wohllautende Stimme, aber er überschreit sich, und indem er sich bemüht, die einmal wirksam gewesene Höhe der Tonlage und Melodie festzuhalten, vergißt er, daß dadurch nur Einförmigkeit und Verworrenheit entsteht, die in Mißfallen enden. Sein Epos ‚Poggfred‘, eine verspätete Byroniade, ist trotz mancher Schönheiten und hinreißenden Stellen als Ganzes einfach ungenießbar, und die Fülle, wie jetzt sich zeigt, mehr erphantasierter als erlebter Bilder stumpft die aufnehmenden Sinne des Lesers völlig ab. Entweder ist ihm diese Schwäche seiner Stücke bis heute überhaupt nicht zum Bewußtsein gekommen (bei dem Lärm, wodurch seine Freunde ihn betäuben, sollte mich das nicht wundern) oder er kann nicht aus dieser Art heraus. Jedesfalls beklage ich das aufrichtig, denn, wo ein Zufall ihn zur Beschränkung veranlaßt hat, am häufigsten natürlich bei den kleinen Sachen, da gelingen ihm Lieder und Strophen von echter Schönheit, weil er ein wahrer Poet ist und schöpft, nicht macht.

Neben ihm hat sich (auch zum Teil mit starkem Aufwand befreundeter Lungen) Richard Dehmel hervorgethan. Will man ihm gerecht werden, so darf man ihn nicht nach

einzelnen Stücken beurteilen, in denen allerdings gelegentlich ein alles gesunde Empfinden empörender, schlechtweg kindischer Cynismus zutage tritt, sondern nach seinen späteren Ausgaben und Sammlungen, in denen er sich ernst und redlich bemüht, die knabenhafte Unreife seiner früheren Sachen auszutilgen. Es bleiben ja auch dann noch Auswüchse und kraftgenialische Seltsamkeiten genug (z. B. der vielgepriesene Einfall, durch Naturlaute und unausgebildete Sprechweise Kinderliedern eine Wirkung außerhalb der Ammenstube zu verschaffen), aber in der Gesammtheit ergibt sich der Eindruck einer starken Begabung, die nur gleichfalls der Mäßigung, Dämpfung und künstlerischen Strenge bedarf, um Gutes und Bleibendes hervorzubringen. Bei den mit dem Naturalismus verwandten Stücken sprechen ganz ergreifende Töne mit ein, auch einfache warmempfundene Lieder finden sich, weniger gelingt das Symbolisierende, das ihm leicht schwerfällig und dunkel gerät. -- Mit ähnlichen Ausdrücken, nur abgestuft durch persönliche Einzelheiten müßte man die Wirkung der reifen Poesie Gustav Falke's, der noch gährenden Henckell's beschreiben, denen sich der schwärmerische Wiener Hango, der klarere Berliner Gustav Renner, und manche andere Talente anreihen.

Tritt schon in dieser Gruppe die Neigung zur Symbolik deutlich hervor, so zieht diese noch weitere Kreise unter dem Einfluß ausländischer Vorbilder. Keiner ist darunter im Augenblick mächtiger als der Belgier Maurice Maeterlinck. Sein Streben nach Symbolisierung des Lebens ist nicht aus der natürlichen Bemühung hervorgegangen, das unüberschaubare Einzelne in begreiflich Allgemeines zusammenzudrücken, sondern aus Überreizung und Übersättigung. Daher, weil das Lebendige nicht mehr genossen werden kann, die Vorliebe für Tod und Verwesung, die heute gleichermaßen in Frankreich und Italien (Gabriel d'Annunzio als Meister

in Form und Farbe) begegnet: wenigstens ein mit nervenzerstörendem Raffinement geschaffenes Werkchen ist daraus hervorgegangen: l'Intruse. In letzter Zeit schlägt bei ihm die Symbolik zur Mystik um, vergleiche den Trésor des Humbles, wo ganz ohne historisch sonderndes Urteil nacheinander Ruysbroeck, Plotin und Ralph Waldo Emerson gepriesen werden. Indem sich Maeterlinck auf Novalis beruft, den er auch übersetzt, zeugt er für die innere Verwandtschaft seiner Schriftstellerei mit der deutschen Romantik. Seine Richtung wird entweder mit dem völligen Bankbruch des Geistes endigen oder mit der schließlichen Rettung in die katholische Kirche, was übrigens Abbé Charbonnel bereits vorhergesehen hat. — J. K. Huysmans gewährt ein ähnlich gemischtes, schillerndes Phänomen: vom extremen Naturalismus ausgegangen, ist er zur Symbolik und Stilisierung des Lebens übergetreten, die in Perversität ausläuft. Der früheste Anwalt dieser Richtung war der Schönheitsschwelger Oskar Wilde, dessen elender Ausgang zu der (an sich wol berechtigten) Bewegung geführt hat, welche solch krankhaft veranlagte Menschen nicht mehr dem Zuchthaus überliefern, sondern in Rettungsanstalten für geistige Krüppel unterbringen will.

Es fehlt in Deutschland und Österreich nicht an Beispielen für diese letzten dürren Schößlinge ästhetischer Ausschweifung. Sie gedeihen auf dem Nährboden zweier Theoreme. Das eine bildet die Lehre l'art pour l'art, der etwas Richtiges ursprünglich innewohnt, die aber, zum Leitsatz für das Kunstschaffen überhaupt erhoben, ins Absurde umschlägt. Wir wissen ja alle, daß die Maler am meisten aus den Skizzen ihrer Kunstgenossen lernen, nicht aus den fertigen Werken, daß sie deßhalb gerne solche unvollendete Arbeiten sammeln, und daneben Stücke, welche technische Experimente darstellen und nie einen Käufer fänden. Das Studium der

Anläufe und der Extravaganzen kann für den Künstler ungemein lehrreich werden. Deßhalb sind aber derartige ‚Farbensymphonien‘ noch lange keine Kunstwerke. Für diese ist es unbedingt notwendig, daß sie von Menschen mit normalen Sinnen und einem bestimmten Grade von Bildung verstanden und genossen werden können. Man vermag ja einem Großstadtpublikum in diesem Betrachte Vieles beizubringen: wiederholtes Sehen, wobei die Gewöhnung das zuerst widerwärtig Auffallende zum Interessanten herabsetzt, die Suggestion durch Zeitungskritik, der Nachahmungstrieb der Urteilslosen, das erzeugt zusammen oftmals anscheinende starke Verschiebungen in der öffentlichen Meinung, die dann freilich, wofern sie nicht in dem echten Werte der Schöpfungen begründet sind, in die alten Spuren zurückgleitet. Die Erziehung des deutschen Publikums für die Würdigung Böcklin's habe ich von ihren Anfängen ab miterlebt, unter unseren Augen vollzieht sich die Wendung im Urteile über Hans Thoma, und noch gar manches Werk, das heute verketzert wird, mag später dem Ruhme unseres Zeitalters zugerechnet werden. Trotzdem gehört eine gewisse Fähigkeit allgemeiner Geltung dazu, damit ein Bild für ein Kunstwerk gehalten werden dürfe. Diese ist bei der Kunst für die Künstler nicht notwendig. Man könnte sich denken, daß für die Köche Speisen zubereitet würden, deren Reize den durch beständiges Kosten stumpf gewordenen Gaumen noch zu kitzeln vermöchten, diese würde dann kaum Jemand anders genießen wollen; oder Gerüche für Parfumeurs u. dgl. So steht es auch mit der Poesie für Dichter: das gibt kleine Intimitäten, abgezogene Essenzen, aber keine große, wirksame Kunst — nicht Gedichte, würde August Wilhelm von Schlegel sagen, sondern ‚bloße Einbildungen von Gedichten‘.

Noch weniger durchführbar scheint das zweite Theorem, welches erst ein zur Kunst gewordenes Leben als Gegenstand

der Dichtung gelten lassen will. Eine solche Stilisierung des Lebens wäre an sich nur für einen ganz engen Kreis von Auserwählten möglich, und zwar für die vielfachen Millionäre. Denn so lange Brot und Fleisch für Geld gekauft werden müssen, so lange die Kleider nicht auf Staatskosten aus Cellulose hergestellt sind, und so lange nicht die dem Gedächtniß bereits entschwundenen Phalanstères jedem Menschen umsonst vergnügliche Unterkunft gewähren, so lange wird es unmöglich sein, das Leben anders denn in vereinzelten hohen Augenblicken zur Kunst umzubilden. Vielleicht konnte das einst bei einem Gleichgewichte einfachster Bedingungen des Daseins geschehen, in beschränktester Zeit bei den Griechen, bei dem heute die ganze Erde umspannenden Haushalte des Menschentums ist eine solche Kunstwirtschaft undenkbar. Sie führte alsbald zum völligen Bankerott, denn das Schöne als ausschließliches Regulativ bliebe nicht einen Tag auf der künstlich bereiteten Stufe, es würde sofort in der Richtung des Verfeinerns aller Genüsse vorschreiten und binnen Kurzem alle Grenzen, innerhalb deren eine menschliche Gesellschaft zu bestehen vermag, niederwerfen. Allgemeine Fäulniß und Perversität würden den baldigen Schluß eines Versuches dieser Art bezeichnen. Innerhalb der gedruckten Litteratur mögen sich immerhin die kleinen Geisterchen der Abnormen in solchen Träumen wiegen, das schadet doch nur ihnen selbst. Da schreibt in Wien ein Mann, namens Peter Altenberg. Zuerst hat er nach einem Recept von Huysmans ein Buch verfaßt: ‚Wie ich es sehe‘, Stimmungsbildchen in dem winzigsten Dimensionen, barocke Mischungen von Farben, Lichtern, Gerüchen, Kleiderbeschreibungen, in einem entarteten Deutsch, das durch französisches Gemengsel ebenso wie durch Unkenntniß der Grammatik und die trivialsten Wienerismen eine erstaunliche Niedrigkeit der Bildung verrät, kurz ein Spielwerk von Banalitäten, das höchstens den Leuten ge-

fallen kann, die in träumerischen Anregungen, aus denen Nichts wird, den Zweck ihres Daseins erfüllt sehen. Diesem Buche ist ein weiteres gefolgt ‚Aschantee‘, von dessen Inhalt der Autor meint: ‚Sei stark! Wirfs in die Welt! Und laß Dich kreuzigen!!‘ Von allen Selbsttäuschungen, an denen unsere jungen Schriftsteller so reich sind, ist das eine der wundersamsten. Der Gute glaubt wirklich, daß diese Autorschaft die Unkosten einer Kreuzigung lohnte, eine Autorschaft, die von der Poesie des reinen Unvermögens bis in diese Niederungen herabgekrochen ist und deren einziges Verdienst darin besteht, daß durch den Druck dieser Dinge, welcher etliche Riß guten Papieres einer nützlicheren Verwendung entzieht, einigen braven Menschen ein paar Taglöhne gewährt wurden. Das gehört überhaupt gar nicht mehr zur Litteratur und bliebe auch hier unerwähnt, wenn sich nicht selbst um diese Schriften ein kleiner übelriechender Tümpel von Zeitungsschwatz angesammelt hätte. — Von dem zweiten Theorem bleibt nur das Bestreben übrig, möglichst viel Schönes in unser Leben hereinzutragen; das ist in der That nicht bloß ein Bildungs-, sondern ein Kulturinteresse überhaupt, dessen Pflege dem Staate wichtig wird und ihm anvertraut werden sollte. —

Neben allen diesen einzelnen Richtungen und Grundsätzen ist noch eine Auffassung der Poesie ans Licht getreten, welche der Kunst die hohe Würde der klassischen Zeit wieder einräumt, vom Künstler ernste schwere Arbeit verlangt, die Prosa beiseite drückt, den Vers wieder auf seinen Ehrensitz erhebt, die Sprache läutern, das Gedicht mit edlem Stoff erfüllen will. Vorläufig ist es eine kleine Gemeinde, die sich in Berlin vor einigen Jahren um die ‚Blätter für die Kunst‘ geschlossen hat: als ihre Führer dürfen Stefan George und Hugo von Hoffmannsthal gelten. Ich leugne nicht, daß ich ziemliche Erwartungen für die Zukunft an das bisherige Wirken dieser Gruppe knüpfe. Am meisten hat zur

Zeit Stefan George publiziert, wie sich denn der Kreis dieser jungen Männer eine rühmliche Enthaltsamkeit im Veröffentlichen auferlegt. Man traut seinen Augen kaum, wenn man diese Poesien durchblättert: endlich wieder einmal Verse, die man lesend und hörend genießen kann, klare Rhythmen, schmeichelnder Wohlklang, reine Reime! Die Stoffe zum guten Teil in griechischem Kostüm, unter den modernen Sachen viel Stimmungslyrik, aber überall eine ernste, gehaltene Art, eine Andacht zur Kunst, die zur Feier der schönsten Stunden aufruft. Der bis jetzt sichtbare Mangel in den Dichtungen von Stefan George und seinen Mitarbeitern ist ihre Dunkelheit; ich hoffe, daß sie sich allgemach erhellen wird und mehr aus der unzureichenden Übung entspringt als aus einem theoretischen Lehrsatz ihres Kunstbekenntnisses. Wer den verbrauchten Wortschatz der Poesie erneuern, durch frische Reime die verschlissenen ersetzen will, der wird es in dem von diesen technischen Geboten verlangten Verschieben der Gedanken und des Gefühlsausdruckes schwierig finden, klar und verständlich zu bleiben. Das muß aber geschehen, sonst bliebe diese Kunst in vielversprechenden Anfängen stecken, und es scheint mir geraten, hier an die Warnungen zu erinnern, mit denen vor hundert Jahren einer der allerersten deutschen Kunstkritiker, August Wilhelm von Schlegel, ähnliche Erscheinungen (bei Voß, Matthisson und Schmidt von Werneuchen, dem Naturalisten des Zopfes) begleitet hat: ‚Unstreitig können dergleichen (seltene und schwierige) Reime selbst im edlen Stil von sehr guter Wirkung sein, wenn sie selbst edel und wohlklingend sind, wie lichte Punkte die Hauptmomente des Gedankens oder Bildes hervorheben und mit Notwendigkeit an ihrer Stelle stehen. Wiederum wirft der scherzende Dichter den Reim mit Fleiß auf barocke und niedrige Wörter und läßt sich zum Scheine von ihm beherrschen, weil die poetische Form auf diese Art

sich selbst drollig ironisiert. Führt aber der Reim in einem ernsthaften Gedichte ganz ernstlich das Regiment, brüstet er sich mit seiner Seltenheit, und mit nichts als seiner Seltenheit — so fürchte ich, dieß Verfahren würde, offenherzig in Grundsätzen ausgesprochen, eine umgekehrte Poetik geben, worin es hieße: das Dichten ist ein Mittel zum Versemachen, das Versemachen zum Reimen, das Reimen hilft wieder allerlei wunderliche Wörter und Redensarten an den Mann bingen, welches der letzte und endliche Zweck von Allem ist'. — Die Gedichte Hoffmannsthal's werden durch Unklarheit weniger beeinträchtigt, sie sind schwungvoll und der Form nach tadellos (ein großer Ruhm heutzutage). Dieser Poet tritt nunmehr auch auf die Bühne, und wenigstens das bereits gedruckte Stückchen ‚der Tod des Tizian' legt gewichtiges Zeugniß ab für den wahrhaft künstlerischen Schönheitssinn seines Schöpfers. — Die Dichtungen dieser Gruppe werden von theoretischen Abhandlungen geleitet, in denen bisher noch deutlicher die Abkehr von der Marktpoesie sich erkennen läßt, als die Aufstellung bestimmter neuer Ziele. Jean Paul — offenbar der idealisierende Teil seiner Romane — ist ihr Schutzherr; daneben glaube ich das Studium Platens zu bemerken, was kein übles Vorzeichen wäre. Auch dieser junge Kreis deutscher Dichter pflegt Beziehungen zum Auslande: in Frankreich sind Mallarmé und Andere vorangegangen, viel älter sind die ähnlichen Bestrebungen in England, wo Robert Browning das bisher unerreichte Haupt des neuen, tiefen und ernsten Kunstbetriebes geblieben ist.

Dem achtsamen Leser wird es nicht entgangen sein, wie mannigfach sich diese Verzweigungen deutscher Poesie am Ende unseres Jahrhunderts mit der deutschen Romantik berühren. So weit überhaupt in menschlichen Dingen eine Wiederkehr derselben Erscheinungen möglich ist — auf dem

entsprechenden Punkte einer höheren Windung der Spirale — so weit erneuern sich heute die Triebe der ewig jungen Romantik und setzen sich fort. Es ist gar nicht schwer, die Spuren dieser Verbindung aufzusuchen, zumal unsere Dichter selbst es sehr erleichtern, indem sie die Namen ihrer romantischen Vorbilder auf die Standarten setzen, durch welche sie ihre Plätze in der heutigen Volksversammlung der Poesie kennzeichnen. Das überzeugend Gemeinsame in den beiden, durch ein volles Jahrhundert getrennte Reihen von Phänomenen bilden Angriff und Widerstand gegen das flache, selbstgenügsame Mittelwesen, die Heimstätte der satten Wohlversorgtheit, die sich philiströs nur am eigenen Behagen erfreut und die großen Dinge der Welt scheut, gute und böse gleichermaßen, weil sie unbequem werden, sobald man sie bemerkt. Wie der Kampf wider die Konvention auf allen Gebieten des Geisteslebens wohl ausgehen wird? Von der Kunst bis zur Religion, von den niedersten bis zu den höchsten Begriffen menschlicher Lebensgüter ist Alles, was wir fest errungen zu haben meinen, heute in einem gährenden Prozeß der Umwandlung begriffen. Alle unsere gesellschaftlichen Einrichtungen beginnen sich zu verändern unter dem Drucke der neuen Lebensmächte, welche unser Jahrhundert beherrschen: ich halte es nur für eine Frage der Zeit, wann unsere Universitäten, die grauen Wälle ehrwürdiger Bildungstradition, fallen werden. Darf es erstaunen, wenn da die Kunst, die ja nur eine Ausdrucksform unserer Kultur ausmacht, anscheinend ziellos, aber von heftigster Aufregung erfüllt, zwischen den Extremen schwankt? Und wer möchte heute die Prophezeihung wagen, in welcher Form die neue Kunst den unbekannten Lebensinhalt der Zukunft der immer schönheitsdurstigen Menschheit darbieten wird?

Nur Eines scheint mir sicher: das klassische Lebensideal der Antike, jetzt allgemein bestürmt, und doch immer durch

neu aus Gräbern und Wüsten aufsteigende Schätze verherrlicht, wird niemals ganz untergehen. Wendet sich die bildende Kunst unter der Führung Adolf Hildebrand's aus Barock und Naturalismus wieder zu der ‚stillen Größe' der Alten, findet die modernste Poesie über Goethe und Platen den Weg wieder zu den Griechen, so wird auch den übrigen Grundteilen unserer Bildung der Einfluß der antiken Welt gewahrt bleiben. Und damit — mag im Einzelnen noch so Vieles in Ruinen stürzen, was wir für eine Ewigkeit gebaut zu haben wähnten — erhält und rettet sich, was für uns das Höchste ist, die Stetigkeit der Entwicklung unserer Kultur.

8.

Über Henrik Ibsen.

Vielleicht ist Henrik Ibsen die bedeutsamste Erscheinung in der Litteratur der Gegenwart. Als ich vor mehr als zwanzig Jahren ernster mit skandinavischer Dichtung mich beschäftigte und die erste Bekanntschaft mit seinen Büchern machte, da war er in Deutschland ganz unberühmt, Björn-stjerne Björnson überstrahlte ihn dermaßen, daß der Schöpfer von ‚Brand' und ‚Peer Gynt' in den Schatten rückte. Es ist anders geworden und man darf wol sagen, daß in den ästhetischen Fehden der letzten Jahre der Name Ibsen's einer der meist genannten war: er, Zola und Tolstoi bilden ein fremdartiges Dreigestirn, das innerlich gar nicht zusammen-gehört und nur dadurch in sich verbunden wird, weil es Wegen leuchtet, die bisher unbeschritten waren. Ibsen hat auf deutschem Boden große Siege gewonnen, es ist ihm aber auch arg mitgespielt worden von der litterarischen Kritik. Nicht so schlimm finde ich es, daß man ihn vielfach tadelte, denn das muß sich jeder Neuerer gefallen lassen, und es bleibt ja überhaupt erst noch zu untersuchen, inwiefern der Tadel unberechtigt war. Übler scheint mir, daß man die Ziele seiner Arbeiten häufig mißverstanden, seine Stellung unrichtig beurteilt und seinen Namen zu Schlagworten ge-braucht hat, die ich für falsch halte. Doch gerade, weil ich mir bewußt bin, daß meine Auffassung Ibsen's von der meist verbreiteten erheblich abweicht, sehe ich mich genötigt, seine Entwicklung hier etwas näher zu betrachten. Vielleicht,

daß es mir gelingt, diesen Dichter aus den litterarischen Verbindungen zu schieben, mit denen die Kritik der Gegenwart sich gewöhnt hat, ihn zu verknüpfen, und ihn als den selbständigen und eigenartigen Genius zu erfassen, als der er sich mir darstellt.

Zuvörderst werden wir darauf verzichten müssen, Henrik Ibsen aus geschichtlichen Voraussetzungen zu konstruieren. Einmal läßt sich jetzt noch nicht übersehen, in welcher Weise er durch Umgebung, Atmosphäre der Zeit, Vorbilder, Lektüre u. s. w. beeinflußt wurde. Und, wie man es thut und gethan hat, Fragen darüber an ihn zu stellen, die er dann mit autobiographischen Bruchstücken oder mit Urteilen über sich selbst beantwortet, das erweist sich bei näherem Zusehen als ein trugvolles Geschäft. Ich denke da nicht einmal daran, daß Ibsen, wie fast alle Dichter, litterarhistorischer Ausdeutung seines Wesens und seiner Dramen ganz abgeneigt ist; er teilt damit nur eine vorgefaßte irrige Meinung, die das Dichtwerk als eine freilebendige und bedingungslose Schöpfung betrachtet und ihr Entstehen nicht geschichtlich zu erklären gestatte, weil sie die Erregungen bei poetischer Arbeit für Zeichen einer wirkenden Intuition hält, die sich der Nachprüfung entziehe. Vielmehr scheinen mir abgeforderte Selbstbekenntnisse oder Zeugnisse eines Dichters über sein eigenes Schaffen in der Regel nur geringen Wert für das Verständniß seiner Persönlichkeit zu besitzen. Denn alle derartigen Äußerungen sind wiederum dadurch bestimmt, wie der Dichter das Erfahrene seines Lebens poetisch anschaut, das er dann überdieß stilisiert und auf sein Publikum berechnet, sei es ein Briefschreiber oder ein Reporter oder die Lesewelt überhaupt. Man sieht jetzt ein, daß es ein Irrtum war, wenn man mit Wilhelm Scherer ‚Dichtung und Wahrheit‘ als die ‚Kausalerklärung von Goethe's Genius‘ auffaßte. Man hat erkannt, wie sehr die

Bedeutung dieses Romanes als historische Quelle überschätzt wurde; in dem Maße, als man davon zurückkam, hat das Buch als Kunstwerk gewonnen. Es ist eben nur nüchternen, unpoetischen Köpfen, wie dem Klassiker Samuel Pepys, verliehen, sich selbst im Rahmen ihrer Zeit wahrheitsgetreu abzuschildern. Darum soll im Folgenden nur ausnahmsweise von den eigenen Worten Ibsen's über sich und seine Lebensaufgabe Gebrauch gemacht und es sollen nur seine Dramen selbst zur Zeugenschaft aufgerufen werden.

Da ergeben sich denn alsbald ein paar Grundthatsachen. Nur einmal, in frischester Jugend und am Beginne seiner Thätigkeit, hat sich Ibsen mit einem Stoff des klassischen Altertumes befaßt; denn daß ‚Kaiser und Galiläer' diesem Gebiete nicht angehören, wird sich erweisen. Jene Erstlingsarbeit war in mehr als einem Betracht für Ibsen bezeichnend. An sich durch die Wahl des Helden Catilina, dann durch die Freiheit, mit der die geschichtliche Überlieferung als eine Fälschung des wahren Sachverhaltes durch die Machthaber behandelt wurde, ferner durch die energische Parteinahme des jungen Dichters für den Helden, und endlich vielleicht am meisten dadurch, daß er das Problem auf sehr wenige Personen aufteilte, nur Catilina und seine Gruppe zu Wort kommen ließ und so von der Tradition der Gymnasiastendramen, die einer donnernden Rhetorik bedarf, sich gänzlich abkehrte. Kein Zweifel, die Stellung Ibsen's als Dichter der Opposition ist durch dieses frühreife Stück schon aufs deutlichste markiert und von ihm hartnäckig festgehalten worden. Und es widerspricht dem durchaus nicht, wenn diesem ersten Werk eine Reihe von Dramen folgt, die romantisch ihrem Stoffe wie der Ausführung nach sind. Denn man darf nicht vergessen, daß anfangs der fünfziger Jahre die Romantik in Skandinavien noch immer die Dichtweise der Jugend war und daß die romantische Opposition

den Klassizismus des vorangehenden Geschlechtes noch keineswegs völlig überwunden hatte. Ibsen nun hat sich mit ganzer Liebe der ‚mondbeglänzten Zaubernacht' hingegeben, er hat selbst Volkslieder und Sagen gesammelt, hat Balladen darnach gedichtet und ihre Stimmungen in seine spärliche Lyrik aufgenommen, er hat aus seinem Studium der Volkspoesie heraus und in naivstem Zusammenhange damit eine Anzahl von Stücken geschaffen, ja, was mehr ist, man vermag die Spuren der Romantik durch die gesammte Entwicklung seiner Dichtung herauf bis in die letzten Dramen zu verfolgen.

Von den Schauspielen, die ganz in dem romantischen Luftkreise weben, sind uns mehrere nicht zugänglich, aber auch aus den gedruckten läßt sich erkennen, mit welcher Energie damals Ibsen sich besonders die epische Volkspoesie angeeignet hatte und in ihr Wesen gedrungen war. In ‚Frau Inger auf Östrot' wol am meisten. Er arbeitet da nur mit dem Werkzeug der älteren Technik: die Exposition wird durch ein Gespräch zwischen Dienern zu stande gebracht, Hilfsfiguren werden eingeführt, um mittelst solcher Dialoge, die der Sache nach überflüssig wären, Pläne enthüllen zu lassen, große Monologe kommen vor, der Stil ist weitwendig und bewegt sich in unebener Beredsamkeit, trotzdem jedoch entfalten sich die Charaktere und wenden sich die Handlungen in Sprüngen, wie sie der Ballade eigen sind und dem Drama nicht ziemen. Auch die Augenblicke des Wahnsinns, der Frau Inger in den Schlußszenen befängt, stammen aus dem Motivenvorrat der nordischen Volksballaden und stellen die einfachste poetische Auskunft dar, eine letzte Steigerung hervorzurufen. Ibsen's Besonderheit erkennt man eigentlich bloß an der Stellung des Problems und an der Art, wie der historische und sagenhafte Bericht von ihm umgebildet wurde. Außer der Heldin, die mehr auf sich nimmt, als ihren Kräften ent-

spricht, und den verschiedenen Forderungen des Gewissens und des Vorteiles vergebens gleichzeitig zu genügen strebt, interessierte Ibsen hauptsächlich die zweideutige Gestalt des dänischen Ritters Nils Lykke. Er hat etwas zu viel auf ihn gehäuft, hat Shakspere's Richard III. auf das Gemisch einwirken lassen und dadurch eine Dunkelheit in das Wesen dieser Person gebracht, die dem Verständniß des Ganzen eben so wenig zuträglich ist wie die schon echt Ibsensche Ausrechnung aller Umstände. — Klarer ist ‚das Fest auf Solhaug'. Zwar wird in den Hauptvorgängen nur ein volkstümlicher Balladenstoff auseinander gelegt und auf Personen verteilt, aber der Dichter tritt in bestimmteren Umrissen hervor. Da ist die Gedankenschuld der Heldin, die ihr zerbrochenes Lebensglück entsagend beweinen will, und da ist das Gegenbild der sündigen Liebe zwischen der Königin und dem Kanzler, das, allerdings nur durch die Erzählung, auf Margit einwirkt. Hält sich das Stück noch in den Formen eines romantischen Liederspieles, so ist doch die Prosa schon knapper und gegenständlicher. Man hat dieses Drama als eine Vorstudie zur ‚Nordischen Heerfahrt' aufgefaßt, insofern mit Unrecht, als ich beide lieber Gegenstücke nennen möchte und in ihnen ein erstes Beispiel von Ibsen's später mehrfach wiederholtem Verfahren sehe, ein und dasselbe Problem von zwei verschiedenen Seiten her zu behandeln, dieselbe Frage zweimal, und zwar immer anders zu beantworten. Doch bedeutet die ‚Nordische Heerfahrt' einen starken Fortschritt auf der Bahn des Dichters. Man weiß, daß darin im wesentlichen der Stoff der Nibelungensage bearbeitet wird, wie ich meinen möchte, wiedergeboren im Geiste der späteren nordischen Saga. Aus dem Studium der isländischen Volkserzählungen, dieses eigentümlichen Zweiges altskandinavischer Poesie, stammt Haltung und Farbe der Tragödie, nicht minder der ganze Rahmen, die Geschicke Örnulfs und Kores.

Der wichtigste Wandel hat sich in der Sprache des Dichters vollzogen, sie ist ganz nach dem Muster der Saga gestaltet worden: knappste Sachlichkeit ist ihr Hauptmerkmal, die Empfindungen bergen sich hinter den schlichten Worten, Rührung und Erschütterung werden aus der sparsamen Härte und Rauheit der Sätze mehr ahnend gefühlt, als daß sie sich darin voll ausbreiten. Die frühere Weichheit und Fülle ist in den Ausdrücken wie in der Charakterzeichnung zu scharfen Linien eingeschwunden. Diese Sprach- und Stilkunst, die Ibsen der Saga Islands abgelernt hat und zunächst in ihrem eigenen Stoffgebiet verwendet, ist für ihn ein hoher Gewinn gewesen, denn die Redeweise seiner modernen Dramen ist durch sie vorbereitet und wäre ohne diesen Übergang nicht zu stande gekommen. Aus dem Wesen der Saga ist noch Anderes in das Drama eingeflossen: die Strenge der Komposition, die Vermeidung alles nicht zum Fortgang durchaus notwendigen Beiwerkes und Zierates, die Beschränkung auf die möglichst geringe Zahl von Personen. Die Auffassung des Problemes der Tragödie deckt sich dann allerdings nicht genau mit der Eigenart der Saga, da spricht der Poet des 19. Jahrhunderts gerade so mit, wie Goethe's Humanität in seiner ‚Iphigenie'. Die elementaren Gemütsbewegungen der Nibelungensage sind vertieft, künstliche Zwischenstufen eingeschoben, Sigur besonders rückt durch das Bekenntniß seiner Liebe zu Hjördis in ein ganz anderes Licht als der alte Mythenheld, und Hjördis ist viel tückischer und gewaltthätiger geworden als die Brunhilde der deutschen Überlieferung, die aus der Walküre Sigurdrifa entstanden war. Sie hegt nicht bloß tiefe Leidenschaft, sie ist vielmehr ‚leidenschaftlich', ihre Überlegungen und Gedankengänge sind ohne die Psychologie unserer Zeit nicht zu begreifen.

Mit seiner ‚Komödie der Liebe' betritt der Dichter den Boden der modernen Lebensverhältnisse. In gewissem Be-

trachte bildet dieses Stück einen ersten Höhepunkt von Ibsen's Schaffen. Es ist voll Poesie, reich an Bildern, bewegt in der Sprache und von einem Schwunge getragen, wie er der Jugend eigen ist; die Aufgabe jedoch, die Geschlossenheit der Komposition, der rasche Ablauf der Handlung, gehören schon zu einem neuen Abschnitte. Der Gegensatz zwischen Poesie und Leben rollt sich auf wie ein Sommernachtstraum. Der Vorwurf des Stückes ist originell: es zeigt der Dichter, daß das hochgespannte Pathos der Liebe ein vorübergehendes Gefühl ist, das sich zu ruhiger Hingebung umwandeln muß, soll es der Ehe und ihren Lebenskämpfen nicht an sicherer Grundlage und an verläßlichem Rückhalt gebrechen. So ist die Liebe im Recht, wenn sie, die höchste Lebensempfindung, ihre Forderungen stellt, aber auch die durch das Erfahrene geläuterte mildere Zuneigung ist berechtigt und sie hat den besseren Anspruch darauf, ein dauerndes Glück zu gründen. Ibsen's Sympathie steht von Anfang ab auf der Seite des Dichters Falk und seiner ernst-schwärmerischen Genossin Schwanhilde. Aber er hat die Frage ruhig durchgedacht, um den naiven Egoismus Falk's ebenso zu treffen wie die wohlerworbene Sicherheit Goldstad's, die Schwäche des einen, die Stärke des andere in das dramatische Gleichgewicht zu setzen: dem Poeten der frohe Enthusiasmus im Sturm auf das Leben, dem klugen Kaufmann die edle Braut und ein friedliches Heim. Ausgezeichnet und mit dem schärfsten Blick für das Komische sind die Abstufungen der Prosa in den drei Paaren: Pastor Strohmann und Frau, Stüver und seine Verlobte, Lind und Anna dargestellt. Sie werden lächerlich, aber nicht verächtlich, und es mußten sehr gespannte und künstlich überreizte Zustände in der norwegischen Gesellschaft herrschen, die den Schöpfer dieses Lustspieles wegen seiner heiteren Schilderung der sakrosankten Pastorehe und der Kandidatenbrautschaft für einen Feind der menschlichen Ge-

sittung ausriefen. Allerdings, Ibsen hat diesen Dingen ihre Unverletzlichkeit genommen und sie des unverdienten Glanzes von Poesie entkleidet: indem er aber der Wahrheit die Ehre gab, hat er die Dichtung nicht ärmer, sondern reicher gemacht. Es führen manche Brücken von diesem Werk zu Ibsen's späteren Dramen, Motive begegnen, die nachmals in gereifter Ausführung wiederkehren, und Fragen, die sich hier aufwerfen, finden durch besondere Arbeiten ihre Lösung. Hier gibt es auch schon keine Monologe mehr, wenigstens sind sie gut verdeckt, und nur der Vers zwingt zu etlichen Zugeständnissen (so zu dem Gebrauch der Lieder) an die ältere Technik, von der sich der Autor mit Bewußtsein entfernt.

Sehr lehrreich scheint es, die ‚Kronprätendenten' mit der ‚Nordischen Heerfahrt' zu vergleichen. Natürlich fällt zuerst der äußere Abstand zwischen den beiden Stücken ins Auge: das ältere behandelt eine Schlußkatastrophe aus der Heldensage, straffest zusammengenommen, das andere ein Stück altnorwegischer Geschichte, es ist deßhalb mit vielen Personen ausgestattet und führt eine ganze Entwicklung breit und voll aus. Die ‚Kronprätendenten' sind eine ‚Historie' im Sinne der Königsdramen Shakspere's, darum können sie auch der Monologe nicht entbehren, weil so verwickelte Charaktere wie Herzog Skule, Bischof Nikolaus, und sogar für ein paar Momente König Hakon, durch die Handlung allein nicht ausreichend verständlich zu machen sind. Aber welch' weiter Horizont hier, an die ‚Heerfahrt' gehalten, welcher Reichtum bedeutender Probleme, welche große Auffassung von Geschichte und Leben! Noch vermag sich der Dichter, ebenso wie in der ‚Komödie der Liebe', nicht hinter seinen Gestalten zu verbergen: der Skalde Jatgeir spricht die Gedanken Ibsen's über die Poesie und ihren Bezug zum Leben aus; wie viel höher steht er als sein Vorgänger Falk,

wie viel mächtiger und ergreifender klingen seine Töne! Das Leid hat die Harmonien seiner Dichtung hervorgerufen und ist ihnen zur Resonanz geworden. Hauptgestalt des Werkes bleibt Skule, mag auch König Hakon für Ibsen das Ideal eines großen Herrschers verkörpern. Den König geleitet die Selbstgewißheit und Einheit des Wesens als sicherer Stern ungefährdet empor auf den steilsten Pfaden, dem Herzog zerschlägt die innere Unsicherheit den errungenen Sieg, kehrt jeden Gewinn, selbst die ersehnte Ankunft eines Sohnes, der an ihn glaubt, zum Verderben und liefert den ‚Stiefsohn des Glückes' dem Untergange aus. Ein edler, starker, kluger Mensch ist er, aber sein Kern hat einen Bruch, die Überlegung, welche wegen seiner Ungewißheit bei jeder kleinsten Wendung nötig wird, vergiftet ihm Entschluß und That. Es ist genug darüber geschrieben worden, wie der Dichter die historischen Ereignisse benutzte, wie er sie teilweise zum Abbilde der Bewegungen seiner Zeit, zum Sprachrohr seiner Wünsche geformt hat. Wichtiger dünkt mich, daß sein Werk bereits die Bande des historischen Dramas sprengt, daß es darin verschiedene Risse gibt, durch die es sich zur Welttragödie ausweiten will. Es ist darum der richtige Vorbote für ‚Brand' und ‚Peer Gynt' gewesen, in denen der Rahmen das Kunstwerk überhaupt nicht mehr zu halten vermag und das Drama zum ‚dramatischen Gedicht' auseinanderfließt.

Von ‚Brand' sagt Ibsen selbst, er habe sich dadurch die Krankheit aus dem Leibe geschrieben, die Produktion habe ihn von der voraufgehenden Stimmung befreit. Das wird wol bei jedem tüchtigen Werk eines bedeutenden Poeten so sein, und wenn Ibsen es hier besonders hervorhebt, so kann er damit nur die ausnahmsweise enge Verbindung zwischen ‚Brand' und seiner eigenen Person gemeint haben. In der That ist von den Problemen, die Ibsen zuletzt behandelt

hatte, bis zu ‚Brand‘ nur noch ein Schritt. Hier soll die Frage erörtert werden, in wie weit der Mensch den kategorischen Imperativ, d. h. die höchsten sittlichen und religiösen Lebensforderungen, durchsetzen kann und darf, ohne Rücksicht auf sein eigenes Glück und das der ihm nächst verbundenen. Das ist in der Hauptsache der Vorwurf des Gedichtes. Ibsen betont, es sei unwesentlich, daß Brand dem geistlichen Stande zugehöre, der ‚Syllogismus‘ hätte ebenso gut über einen Bildhauer oder Politiker gemacht werden können. Das scheint mir zu bestreiten, auch wenn ich davon absehe, daß Ibsen's persönliche Erfahrungen es ihm besonders nahe legten, den Kampf des strengen Idealismus wider die Welt auf geistliches Gebiet zu verlegen. Das Streben nach Befreiung der Geister wird immer von denen am besten vertreten werden, deren Beruf schon an sich ist, zu lehren, sei es Wissen oder Sittlichkeit oder Religion und ihre Übung. Die Szene des Gedichtes ist natürlich Norwegen, dessen Rauheit und Armut im Gegensatze zu der bisherigen Gewöhnung der heimischen Dichter mit Nachdruck hervorgehoben wird, und die Hauptpunkte im Leben des Pastors Brand geben zugleich Gelegenheit, die religiösen und politischen Zustände des kleinen, damals in Selbstzufriedenheit eingefrorenen Landes zu schildern. Mit sehr schön angelegter Steigerung wird Brand von einem Zusammenstoße zum anderen emporgeführt, sein starker Wille beugt sich auch nicht den menschlichsten Geboten, bis er zuletzt erkennt, das Ideal der Pflicht sei für den Menschen schon deßwegen unerreichbar, weil ihm die Liebe darob verloren gehe und endlich dieses Preises jenes Gut nicht wert sei. Brand stirbt als ein Märtyrer der Pflicht, aber indem er einsieht, daß er zwar bei seinem Kampfe wider die Schwäche, Bequemlichkeit und Weltfreude der Menschen, wider ihre Halbheit und ihre Kompromißsucht im Rechte gewesen war, daß jedoch

auch er nicht ohne Zugeständnisse, ohne Ausgleich, den festzustellen die Sache Gottes ist, davon kommen kann. Das Gedicht ist nicht allein im Ganzen großartig entworfen und aufgebaut, es enthält auch viele herrliche einzelne Stellen, und ich rechne z. B. die Szenen, wo Brand die mütterlichen Gefühle seines Weibes grausam zertritt, zu den rührendsten und ergreifendsten der gesammten neueren Litteratur. Überlegt man sich die Lebensarbeit, an die Ibsen herantrat kurze Zeit, nachdem er ‚Brand‘ geschrieben hatte, so kommt man leicht auf den Einfall, der Autor habe durch dieses Werk sich überhaupt klar werden wollen, in wie fern ein Dichter sittliche Probleme darstellen und mit welchem Maßstabe er sie messen dürfe: ein Höchstes, ergibt sich ihm, sei zu fordern und als Ziel zu stecken, allein die Wege und Mittel seien gemäß der Kraft der Einzelnen zu bescheiden. Er kündigt gewissermaßen seine dramatischen Studien über die Fragen der modernen Sittlichkeit an und bezeichnet seinen Standpunkt. In diesem Sinne darf ‚Brand‘ als ein Programm für das weitere Schaffen Ibsen's angesehen werden. Es bestehen auch außerdem Verbindungen, so hat man z. B. die spätere Wiederkehr und eingehende Behandlung von Motiven und Charakteren des Gedichtes verschiedentlich klar gelegt. Eines scheint mir noch anzumerken: für die große Aufgabe, den Bezug des sittlichen Idealismus zur wirklichen Lage und den Verhältnissen von Welt und Leben zu behandeln, hat sich Ibsen im ‚Brand‘ die bequemste Form erwählt und den weitesten Spielraum ausgesteckt. Das ‚dramatische Gedicht‘, das nicht im straffen Forschritt zusammengefaßt zu werden braucht, gestattet dem Kompositionstriebe des Dichters die freieste Bewegung, und es ist eine Lust, bei wiederholtem Lesen immer deutlicher die ganze beziehungsvolle Feinheit dieses Werkes, das Verhalten der Teile unter sich und zum Ganzen, die Verklammerungen und die innere Folgerichtig-

keit des Ganges genießend zu würdigen. Eben darum dünkt mich das Gedicht auch eine wahre Schule für Ibsen gewesen zu sein: das Vermögen, dichtend zu kombinieren, die künstlerischen Verhältnisse bei der Ausführung eines Problems zu berechnen, festzulegen, auszudrücken, ist hier durch eine Zucht gegangen, die sich in seinen Dramen vom Ende der siebziger Jahre bis heute glänzend bewährt hat.

Auch für ‚Peer Gynt' wäre ein Ähnliches geltend zu machen. Der Dichter selbst wünscht, den Helden als ein Bild des norwegischen Volkes aufgefaßt zu sehen, Übersetzer und Erklärer haben ihn zu einem Typus der heutigen Menschheit ausgeweitet; für beides gibt Peers innere Haltlosigkeit, sein Bemühen, der Kläglichkeit seines Lebens Glanz aufzulügen und sich durch ausschweifende Phantasie über das widerwärtig scharfe und strenge Gebot der Pflicht hinwegzutäuschen, den Ausgangspunkt der Deutung ab. Es steckt jedoch offenbar viel mehr Persönliches in dem Werk, als man fürs erste glaubt. Darauf weist schon hin, daß die Satire sich zum Teil wider die Romantik wendet, zu der sich doch Ibsen selbst vor Kurzem bekannt hatte. Er trifft also mit strafendem Spott einen hinter sich gelassenen Abschnitt seiner eigenen Entwicklung. Und die Übergewalt der Phantasie, die zerstörende, lebenverderbende, wer hätte sie besser zu spüren und darum auch zu beschreiben vermocht als eben der Dichter? Geht Brand zugrunde, weil er dem unerbittlich geraden Zuge seines Idealismus rückhaltslos folgte, so verkommt Peer Gynt, weil er sich das Leben mit tollen Einbildungen erfüllt und seine Kraft darin ausgibt, statt sich in den Dienst der realen Aufgaben des Daseins zu stellen. Beide versündigen sich gegen die Wirklichkeit des Lebens: jener, indem er sie unterschätzt; dieser, da er sie verkleidet und ihr aus dem Wege geht. Darum sind ‚Brand' und ‚Peer Gynt' Gegenstücke, die sich ergänzen. Jedesfalls steht

das jüngere Gedicht dem älteren an poetischem Werte nach, wenn schon nicht an Gehalt und tieferer Bedeutung. Das liegt wol an der Entstehungsweise: in ‚Brand‘ steckt zunächst Ibsen vollauf und das Werk gestaltete sich darnach fast mit der Unmittelbarkeit eines lyrischen Ausbruches; in ‚Peer Gynt‘ war die Allegorie zuerst vorhanden und da verzettelte sich der Reichtum der dichterischen Schöpfung in dunklen, zum Teil abstrusen und karrikaturenhaften Gebilden. Der Poet wollte zu Viel und Vielerlei auf einmal und das hat Komposition und Durchführung geschädigt.

Noch mehr krankt an demselben Übel das Riesendrama ‚Kaiser und Galiläer‘, vielleicht das Werk, an welches Ibsen am meisten Studien, Nachdenken und Mühe jeder Art gewandt hat. Man sieht ziemlich klar, wie er dazu gekommen ist. Jeder ernste Mensch fühlt das Bedürfniß, sobald er die Höhe der ihm beschiedenen Bildung erklommen hat, sich mit dem Christentum auseinanderzusetzen. Am einfachsten, indem er nach kurzer Prüfung an dem überlieferten Glauben festhält; aber auch, indem er ihn ganz oder teilweise verwirft. Gleichviel, welchen Ausgang der innere Prozeß nimmt, er muß irgendwie vollzogen werden, denn Jeder wünscht über sein Verhältniß zu dieser Weltmacht der Religion und Sittlichkeit ins Reine zu gelangen. So auch Ibsen, und diese Aufgabe schloß sich daher ganz naturgemäß an ‚Brand‘ und ‚Peer Gynt‘, in welchen Werken er sich klare Rechnung über die Probleme seines Lebens und seiner Poesie gelegt hatte. In ‚Kaiser und Galiläer‘ hat er nun gewiß zuerst nur dichterisch den Übergang vom Heidentum zum Christentum darstellen wollen, und zwar, wie es seinem innersten Wesen entsprach, durch die Person des erlauchten Oppositionsmannes Julianus Apostata. Die rätselvolle Erscheinung dieses Kaisers hat schon viele auf den Plan gerufen, sie mußte Ibsen ganz besonders reizen. Zunächst also war die Absicht,

den Charakter Julians zugleich mit dem der Übergangsepoche der Religionen darzustellen. Dann aber wuchs sich die Aufgabe dahin aus, daß auch die Kultur dieses Zeitraumes in ihren Hauptphasen erscheinen sollte. Das machte nun ein näheres Eingehen auf die Schicksale des kaiserliches Hauses, auf die historischen Vorgänge erforderlich und verlangte eine persönliche Tragödie Julians. Endlich aber durfte sich die geschichtliche Bildung des Dichters nicht an dem bloßen Vergleiche zwischen Heidentum und Christentum genügen lassen: nahm er jenes als die Religion der Schönheit, dieses als den Glauben der Askese, der Weltflucht und der dadurch zu erwerbenden Sittlichkeit, so mochte er sich die Frage vorlegen, ob nicht eine Verbindung beider zu höherer Einsicht und Vollkommenheit denkbar wäre. Diese Frage bejaht sein Maximos und mit ihm Kaiser Julian der Abtrünnige: ein drittes Reich, welches kommen wird und muß, soll in der Verschmelzung der erhabensten Religionsgrundlagen, indem ihre höchsten Gesetze in einander glühen, ein Abschließendes, Neues ergeben. Daß er dieses dritte Reich näher vermutet, als es wirklich ist, das führt die Katastrophe des Kaisers herbei, und der Dichter läßt erkennen, daß es auch heute noch nicht erschienen ist. Jedes dieser Probleme bot für sich Stoff genug zu einem großen historischen Drama oder zu einer geschichtsphilosophischen Dichtung; für alle zusammen, wie Ibsen sie in einander drängen wollte, konnte keine Kunstform ausreichen und so wird das Drama nach allen Richtungen hin durch die Masse des Stoffes zertrieben. Nur Trümmer sind vorhanden, nichts Ganzes. Mit den Dialogen beider Teile, die an den Religionen Kritik üben und die tiefsten Gründe zu erforschen streben, hat der Dichter eigentlich selbst das Drama aufgegeben und sein Werk zerschlagen. Seine Fähigkeit ist an dieser Aufgabe gescheitert, er hatte mit dem einen Wurfe ein Unmögliches zu leisten gewagt,

und was wir jetzt von seiner Arbeit besitzen, zeugt mehr für die Kraft seines Wollens als seines Vollbringens.

Hätte Ibsen mit ‚Kaiser und Galiläer' sein Wirken abgeschlossen, dann würde man einen bedeutenden Dichter an ihm haben, aber noch nicht den, als welchen er sich in den elf weiteren bis zur Stunde von ihm veröffentlichten Dramen erwiesen hat. Keineswegs soll damit gesagt sein, daß er die nun eingeschlagenen Bahnen als ein anderer betrete, vielmehr setzt er als Schöpfer der ‚modernen Dramen' nur unentwegt fort, was er schon früher begonnen hatte. Mit den drei großen dramatischen Gedichten hat Ibsen die Bilanz seines bisherigen Lebens gezogen, sich theoretisch nach allen Seiten hin den Boden frei geräumt, auf dem er nun praktisch eine ganze Kette in sich zusammenhängender Probleme verhandelt.

Mit dem ‚Bund der Jugend' beginnt die neue Reihe. Das Stück ist zuerst eine politische Satire, eine Verhöhnung der schwindelhaften Streber, die mit leeren Phrasen sich selbst und ihre Zuhörer berauschen und ohne Sachkenntniß, bloß von augenblicklicher Stimmung angetrieben, in die Politik greifen wie in einen Glückstopf. Gar mancher überrascht mit einem Treffer, dem Rechtsanwalt Stensgaard hat das nicht gelingen wollen, weil er sich zugleich in Heiratsintriguen verhaspelt hat, die einen soliden Boden für seine Machenschaften abgeben sollen. Ibsen wurde nach diesem Lustspiel ganz falsch eingeschätzt, man meinte, sein Spott sei auf die radikale Jugend überhaupt gemünzt, und rechnete ihn zu den Konservativen. Das war ein arger Irrtum, denn in Wirklichkeit war Ibsen auch über die damaligen Radikalen schon weit hinaus, die für ihn, sobald sie zur Macht gelangten, bereits dankbare Angriffsobjecte wurden. Doch ist die Politik hier nicht allzu ernst genommen, sondern mit glücklichstem Humor wird eine bunte Schaar von Gestalten entworfen

und übermütig durch einander gemischt, bis sich die anscheinend so verworrene und doch so meisterlich geführte Handlung aufs beste löst. Es herrscht darin die Art Fröhlichkeit, welche sich am lebhaftesten entfaltet, bevor sie zusammenbricht; schon hat sich der Horizont verdüstert, es gewittert in der Ferne. Zwei tragische Motive werden kurz berührt: der Sturz des Kaufmannes Brattsberg, der das stolze Haus des alten Kammerherren bedenklich erschüttert, und der Gemütskrampf der jungen Frau Selma, die es verweigert, an der Last des Unglückes mitzutragen, da man sie bis dahin wie ein Kind, eine Puppe, behandelt und vom Ernste, von den Sorgen ausgeschlossen hat. Noch geht das Unwetter hier grollend vorüber, die beiden nächsten Dramen gestalten diese Stoffe ihrer ganzen Schwere nach aus. Der ‚Bund der Jugend' ist vielleicht in einem Sinne das vollst ausgereifte, schönste Drama von Ibsen, freilich wird es durch die folgenden Arbeiten in unserem Gedächtniß zurückgedrängt.

Die Episode Erik Brattsberg ist zur Selbständigkeit ausgebildet in den ‚Stützen der Gesellschaft'. Es ist aber mehr geschehen, als daß ein knapp vorgebrachtes Motiv wäre ausgedehnt und verbreitert worden: Ibsen hat einen ganzen großen Zusammenhang neu dafür geschaffen. Es war ein vortrefflicher, dem Dichter allerdings nahe gelegener Einfall, die Vorgänge in einer kleinen norwegischen Seestadt sich abspielen zu lassen, wo die Aufgabe der Wenigen, die obenan stehen, die Gesellschaft zu stützen, die sie selbst vorstellen, so deutlich ist. In diesem Rahmen geht die Rechnung am reinsten auf, der gemäß der nüchternste Egoismus und die wohlklingendste Humanität zwei anscheinend ganz gleiche Größen sind, die ruhig für einander gesetzt werden. Sonst ließe sich wider Ibsen's in diesem Drama vorgetragene sittliche Grundsätze Manches einwenden, falls man sie zur allgemeinen Giltigkeit erheben wollte. Denn der Dichter bringt zuerst die

Gesellschaft vollständig ins Unrecht wider den Einzelnen, das geht aber nicht an auf die von ihm selbst mitgeteilten Voraussetzungen hin. Es ist ungerechtfertigt und undurchführbar, bedingungslose Wahrheit von dem Menschen zu verlangen, der in der Gemeinsamkeit mit seines Gleichen leben muß. Wird sich das Individuum kaum jemals ganz über sich selbst klar, ist es ihm unmöglich, im engsten Familienkreise völlig offen und jederzeit aufgedeckt zu leben, muß auch der Reinste von harmlosen Fiktionen Gebrauch machen, wie dann erst in der großen Gesellschaft großer menschlicher Gemeinbünde! Solche Fiktionen müssen dann unbedingt gestattet sein. Wir leben nicht in einer Innen-, sondern in einer Außenwelt. Wir können nicht jedem Menschen bei jeder Handlung seine Beweggründe abfragen und sie nachprüfen. Dazu ist die Zeit zu kurz, der Raum zu eng und bedrängt. Wir bedürfen der sittlichen Abbreviaturen, wir müssen vieles auf Treu und Glauben hinnehmen und es dem Einzelnen überlassen, sich mit seinem Gewissen abzufinden. Für uns muß ein durch Übereinkommen hergestellter äußerer Schein oftmals die Sittengesetze vertreten, ja die wichtigsten Sittengesetze könnten ohne diesen äußeren Schein gar nicht bestehen. Das Anschmiegen an äußerliche Forderungen sind wir gezwungen für die ganze Erfüllung innerster Pflichten gelten zu lassen. Damit wird — man darf mich eben nicht mißverstehen — keinem Heuchler das Wort geredet, keine Schwäche verteidigt, kein Bruch der Sittlichkeit beschützt; es wird nur behauptet, daß man in der modernen Welt nicht mit solch offen ausgelegtem Konto leben kann, wie Ibsen es seinem Konsul Bernick am Schlusse des Dramas zumutet; man muß froh sein, wenn die Bilanz vor den Augen der Menschen einigermaßen stimmt, im Übrigen kann Jeder sich selbst richten. Nur aus den engen Verhältnissen Norwegens, in die sich Ibsen eingelebt hat, verstehen sich

die Gebote seines allzu hoch gespannten sittlichen Idealismus. Innerhalb einer Hand voll Leute kann im Notfall einer die ‚Schamhaftigkeit der Seele‘, wie das Ibsen's Skalde Jatgeir nennt, so bei Seite legen, aber auch dann höchstens für Augenblicke. Die Lehren, die der Dichter in den ‚Stützen der Gesellschaft‘ predigt, können Leser und Hörer sich nicht tief genug zu Herzen nehmen, aber sie folgerichtig als Norm für die menschliche Gesellschaft der Gegenwart aufstellen, ist unthunlich. Ich zweifle übrigens gar nicht, daß Ibsen selbst sehr gut weiß, dieser sittliche Rigorismus, der wie die Kirche des Mittelalters ein offenes Sündenbekenntniß vor dem Thore des Münsters begehrt, tauge für eine kleine Gemeinde Auserwählter, nicht aber für unsere heutigen Zustände, wo die Menschen nur unter der Bedingung bestehen können, daß sie sich von vornherein wechselseitig Vertrauensscheine ausstellen. Erwähnen will ich hier, daß der Aufbau dieses Dramas ein Meisterwerk ist und daß alle feinsten Einzelheiten zu dem Endzwecke harmonisch in einander wirken.

Erst jetzt gelangt Ibsen mit ‚Nora‘ zu den Problemen, die er zwischen ganz wenigen Figuren mit einer ihm eigenen analytischen Vertiefung abhandelt. Er ist dann selbst im ‚Volksfeind‘, der doch einen reicheren Hintergrund fordert, nicht weiter davon abgewichen, als unbedingt nötig war, und ist später dieser mit der Natur seiner Aufgaben eng verknüpften Form treu geblieben. Was die Selma im ‚Bund der Jugend‘ zu einer leidenschaftlichen Szene veranlaßte, was die innerliche Kühle zwischen Konsul Bernick und seiner Frau in den ‚Stützen der Gesellschaft‘ erzeugte, die erst bei dem anscheinend glücklichen Ausgange sich wieder finden, das macht hier den Vorwurf einer ganzen Tragödie aus. Es kommt heutzutage sehr oft vor, und am allerhäufigsten in der Geschäfts- und Finanzwelt unserer großen Städte, daß der Mann seine Frau von der Teilnahme an seinen Lebens-

interessen gänzlich aussperrt. Er betrachtet sie als ein Zierstück, sie schmückt sein Heim, wenn er abends ermüdet dahin zurückkehrt, sie bildet das Ornament seines Salons, er prunkt mit ihr vor Freunden und Gästen. Darum muß sie gebildet sein, schöne Kleider und prachtvolles Geschmeide tragen, in dem Geplätscher der Konversation die Führung übernehmen. Wunderlicher Weise, obschon er sie von dem Ernste seiner Arbeit und der Geschäfte völlig fernhält, vertraut dieser Mann in der Regel der Frau doch die Erziehung seiner Kinder an. Freilich, in unseren vornehmen Häusern — es klingt sonderbar, das zu sagen, ist aber wahr — macht das Problem der Kindererziehung viel mehr Lärm nach Außen, als es für die Eltern wirkliche Bedeutung besitzt. Denn es ist gar Manches vorhanden, was die Lösung dieser Aufgabe ungemein erleichtert: da ist eine gewisse Überlieferung in den Kreisen der Gesellschaft, der man im Allgemeinen getrost folgen kann, da sind die überaus bequemen Mittelglieder zwischen Eltern und Kindern, die Gouvernanten und Hofmeister, die verschiedenen Lehrer oder, wenn Vater und Mutter es besonders gut haben wollen, die mannigfachen Institute, auf die man die Last der Verantwortung abladen kann. Einiges Reugeld wird man schon zahlen, aber damit muß man sich eben als unvermeidlich zufrieden geben. Das Übrige besorgt der Cynismus unserer privaten und öffentlichen Zustände. Somit ist es nicht allzu schwer, Mutter zu sein, und ihrem Amte in diesem Sinne sind die meisten Frauen unserer Gesellschaft ungefähr gewachsen. Ibsen freilich nimmt die Sache anders. Er sieht die Ehe als die überlegt eingegangene Verbindung zweier theoretisch ganz gleichwertiger, freier, voller Persönlichkeiten an, die sich ergänzen und der Welt gegenüber zu einer Einheit sich durchdringen sollen. Aber sein Drama ‚Nora‘ beschränkt sich nicht auf dieses Motiv, die Ehe der Heldin mit Helmers zerfällt nicht

deßhalb allein, weil der Mann die Frau als Puppe und Spielzeug behandelt, es verflicht sich damit noch eine andere Frage. Viele Eltern, und nicht bloß in den wohlhabenden Ständen, erachten es in der Gegenwart als ihre Pflicht, ihren Kindern eine möglichst angenehme, genußvolle, vor aller Unebenheit nach Kräften behütete Jugend zu verschaffen. Zu welchem Ergebniß diese Art Sorgfalt in der Familie der Kleinbürger führen kann, davon entwarf Anzengruber im ‚Vierten Gebot‘ ein furchtbares Bild. Ich will nun nicht von der Thorheit reden, durch die solche Eltern, indem sie meinen, sie müßten den Kindern vorzeitig einen Ersatz für die unabweislichen Täuschungen des späteren Lebens bieten, in Wahrheit ihnen nur die Fähigkeit zu genießen verkürzen; wichtiger ist, daß die in der Weichlichkeit dieser Obsorge herangewachsenen Kinder ungerüstet bleiben für die Kämpfe, die ihrer in der Zukunft warten. Ich meine auch nicht, daß man seine Kinder bei Zeiten mit allem Unrat der heutigen Gesellschaft vertraut machen, daß man ihnen alle möglichen Fälle von Sünde früh genug bekannt geben müsse, damit sie deren Stricken dann um so eher entgehen können. Ich bin aber andererseits ebensowenig mit dem Glauben zufrieden, daß die Kenntniß der zehn Gebote ausreiche, um als Geleitschein eine tadellose Lebensführung zu verbürgen. Eltern müssen ihren Kindern nicht bloß feste sittliche Grundsätze einprägen, sie müssen sie ihnen auch vorleben, müssen jederzeit ihre Empfindlichkeit dafür schärfen und ihnen ein zuverlässiges Gefühl für die Unterscheidung zwischen niederen und höheren Pflichten beibringen. Ibsen's Nora ist von Vater und Gatten falsch erzogen worden: vom Vater hat sie einen gewissen Hang zu spielerischer Lüge ererbt, der noch keinen argen Fleck in ihrem Charakter bedeutet, sie aber doch leichter verschiedenen Gefahren aussetzt. Sie empfindet ihre obersten Verpflichtungen sehr klar (man

denke nur an ihr Benehmen gegen Dr. Rank), aber es ist ihr nicht deutlich, daß wenigstens in unseren Verhältnissen der Zweck niemals die Mittel heiligen darf. Sie ist nicht unweltläufig an sich: das Verfahren, durch welches sie die geborgte Summe Geldes zurückerstattet, mit der sie das Leben von Helmers rettete, beweist ihre Klugheit, aber zugleich auch eine gewisse Verwirrung in ihren Anschauungen über das Grundverhältniß von Wahrheit und Lüge. Hier haben Vater und Gatte ihre Schuldigkeit nicht gethan, und wenn Nora mit der Zerstörung ihres Glückes büßt, so fällt von der Schuld doch ein erheblicher Teil auf die Häupter der Männer, die ihre Pflicht verabsäumt haben. Darum wird auch Helmers mit Recht gestraft. Auf den ersten Blick sieht es aus, als ob die kindliche Nora der Anfangsszenen nicht die Frau sein könnte, die beim Ausgang des Stückes harte Entschlüsse faßt und durchführt, aber das scheint eben nur dem ersten und oberflächlichen Blick so: sie gibt in abgebrochenen Mitteilungen so viele Beweise ihres Ernstes, der tiefgründigen Leidenschaft ihres Wesens, daß die beiden Hälften des Stückes sich vollkommen angemessen an einander schließen. Abgerundet wird diese Studie des Ehelebens durch das Gegenbild zu Nora und Helmers, nämlich Frau Linde und Sachwalter Krogstad: im Spiegel dieses Verhältnisses erledigen sich die Zweifel der Auffassung. Deßhalb kann es Ibsen auch wagen, die Hauptfrage des Dramas ohne ausdrückliche Antwort zu lassen und das Werk mit einem unsicheren Hinweis auf die Zukunft zu schließen; wer dem Dichter achtsam gefolgt ist, kennt seine Meinung.

Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß die ‚Gespenster das in ‚Nora‘ bearbeitete Problem anders wenden: Helene Alving ist die Frau, welche in der Ehe bleibt, nachdem sie den Schaden des Bundes, die Unwürdigkeit des Gatten erkannt hat. Um sich selbst die Schande zu sparen

und dem Sohne eine fleckenlose Zukunft zu sichern, verschleiert sie der Mitwelt das Lasterleben des Gemahls durch ein Lügengewebe, das sie über ihn wirft. Die Frage ist: hat sie recht gethan? War diese Sünde wider die Wahrheit durch ihren Zweck erhoben und geadelt worden? Um sie zu beantworten, verknüpft Ibsen den elend verkommenen Vater mit dem Sohn und läßt diesen die Erbschaft der Ausschweifungen jenes in der Gestalt eines verblödenden Gehirnleidens antreten, das in den Jahren der Blüte seine Kraft bricht und ihn zum jammervollsten Ende verurteilt. Wie steht es nun mit der Gerechtigkeit der Frau Alving? Sie hat sich durch ihre Feigheit um ihr Lebensglück gebracht, hat dem Kammerherrn ein erbärmliches Dasein aufgezwungen, das er freilich nicht besser verdient hatte, und bei alldem den geliebten Sohn, den Stern ihres Lebens, nicht vor dem böseften Fluche behütet. Wie wäre es geworden, hätte sie der Wahrheit die Ehre gegeben, sich und die anderen zur rechten Zeit durch das rechte Wort befreit? Der Dichter fällt seinen Spruch nicht, er überläßt das Richteramt dem Publikum. Er weist nur den Weg, indem er zu Mithandelnden zwei Personen macht, richtige ‚Stützen der Gesellschaft‘, den kläglich furchtsamen Pastor Manders, dessen verwaschene kindische Gutmütigkeit ein Zerrbild des gesellschaftlichen Gewissens gibt, das er eigentlich vorstellt (man überlege sich seinen Gedankengang über die Versicherung des Asyles), und den bodenlos verworfenen Tischler Engstrand, wol die niederträchtigste Figur, die Ibsen je gezeichnet hat. Das Drama mit seinem schauerlichen Ausgang ist der schärfste Angriff, den der Dichter auf die heutige Gesellschaft unternommen hat. Alles ist wankend auf diesem verrotteten Boden, kein sicherer Anhalt mehr für ein ernstes Leben. Was ist gewiß und echt in unserem Dasein? Gesetz und Ordnung sind Begriffe von relativem, konventionellem

Werte: such mit ihnen durchzudringen in dem Gewirr von Gut und Bös, welches das Menschenleben ausmacht, und dann sieh, was du treibst! Summum jus, summa injuria, dieses tiefe und wahre Wort der Alten, die furchtbarste Verurteilung menschlicher Unvollkommenheit, hier tritt es ans Tageslicht. Was ist die Sittlichkeit anders als ein historisch gewordenes? Die ethischen Gesetze, die Grundlagen unseres Verhaltens im Kampf ums Dasein, sie sind nicht ewig, sie sind unter bestimmten geschichtlichen Bedingungen entstanden, wandeln sich mit diesen und werden mit ihnen vergehen. Ibsen zieht hier die Summe der modernsten Forschung auf allen Gebieten und mit erschreckender Kühnheit stellt er uns vor die daraus zu erschließenden Forderungen. Eine Existenz, wie Helene und Oswald Alving sie führen, ist sie der Lebenslüge wert? Und für eine Gesellschaft, in der solche Dinge vorkommen (und wir wissen nur zu gut, daß sie nicht bloß vorkommen, sondern auch daß sie die durchaus entsprechenden Gewächse unseres Sumpfbodens sind), reicht für diese das heutige System der Ethik noch aus? Muß es nicht aus den Angeln gehoben und ein neues an seine Stelle gerückt werden, das die Menschen zuerst freier, dann eben dadurch besser macht? Freilich, des Autors Landsleute nahmen aus dem Drama nicht zuvörderst die großen Gesichtspunkte, diese dem Urteil der Menge voranspringenden Ansichten in sich auf, sie entsetzten sich vor Allem über die ‚Gespenster', mit denen der Dichter ihre Heimat bevölkerte, und legten feierlich Protest dawider ein, daß ihr selbstgenügsames Norwegen vor der Welt zum Schauplatz derartiger Scheußlichkeiten gebrandmarkt werden sollte.

Die Antwort Ibsen's auf die Anklagen aus Skandinavien war der ‚Volksfeind'. Man entnimmt aus diesem Stück, was er mit den ‚Gespenstern' gewollt hatte: eine durchgreifende sittliche Reinigung und Läuterung hatte er

angestrebt; weil aber seine Heilmittel zu herb waren, fand sich der Arzt sammt seiner Medizin verworfen. Die Lehren der ‚Gespenster', das sind etliche von den Wahrheiten, die Dr. Stockmann verteidigt und die er an die Stelle der zur giftigen Falschheit verfaulten alten Wahrheiten setzen will. Die Szene des ‚Volksfeindes' ist in der Hauptsache dieselbe, welche wir aus den ‚Stützen der Gesellschaft' schon kennen (der Buchdrucker Aslaksen findet sich hier und dort): ein kleines, in Überlieferung und Vorurteil verankertes Gemeinwesen, dessen Mitglieder sich zur Förderung zunächst ihrer materiellen Interessen aufs innigste verbündet haben, so sehr sie sonst über ihre mageren Ideale im Hader liegen mögen. Das Stück enthält ein ganz persönliches Pathos, obschon der fröhliche Sanguinismus des Doktors, der gelegentlich zum Übermut ausartet, gewiß der Figur mehr anhaftet als dem einsam alternden Ibsen. Aber die Energie seiner großen Anklagerede ist ebenso die des Dichters selbst wie die feigen charaktermordenden Intriguen und Verleumdungen des letzten Aktes seinen eigenen Erfahrungen ähneln. Ich finde gerade deßwegen die Freiheit und Frische bewundernswert, mit der die episodischen Figuren neben dem Helden entworfen sind, jede, so unbedeutend sie sein mag, mit besonderen lebendigen Zügen. Bitterste Ironie ist es natürlich, wenn das einzige Votum für Dr. Stockmann von einem Betrunkenen abgegeben wird. Aber der Satz, daß die Mehrheit zwar die Macht, aber nicht das Recht hat, daß die höchste Wahrheit nicht bei der Mehrzahl, sondern bei der Minderheit zu finden ist, wie überhaupt die Weisheit nicht den Vielen, sondern nur den Wenigen verliehen ward, dieser Satz enthält nichts Neues und vor Ibsen hat ihn Kant, der ihn auch wieder ererbte, mit seinen dürren Worten am schärfsten ausgesprochen. Alle Wahrheiten haben bloß eine beziehungsweise Geltung, sie sind nur Wahrheiten ‚auf Zeit',

sie schwinden dahin, sobald ihre Bedingungen vergangen sind. Ist dem so, dann wirft sich die Frage von selbst auf: wie weit geht das Recht, eine Wahrheit zu verkündigen? Darf man, um ein beschränkt Wahres zur Geltung zu bringen, in das Leben Anderer störend eingreifen?

Mehrmals schon haben wir beobachtet, daß in Ibsen's Dramen Zug und Gegenzug auf einander folgen. Die ‚Wildente‘ gehört zu den ‚Gespenstern‘ (im weiteren Zusammenhange nach rückwärts zu den ‚Stützen der Gesellschaft‘, dem Kernstück der ganzen Gruppe), und würde wol unmittelbar darnach geschrieben worden sein, hätte der Zornmut des Dichters nicht erst im ‚Volksfeind‘ sich Luft machen müssen. Denn hier wird das Problem vom Wert der Wahrheit anders gedreht und dem sittlichen Werte nachgeforscht, den unter gewissen Umständen die Lüge zu gewinnen vermag. Das ist ein sehr heikles Thema, Ibsen geleitet die Ausführung mit voller Sicherheit an Abgründen vorbei und über schlimme Stege zum Ziel. In den kümmerlichen, verlogenen Zuständen, die sie umgeben, haben Hjalmar Ekdal und die Seinen sich eingerichtet, sie haben (wie einstens Peer Gynt) das Elend mit ihren Einbildungen umkleidet und die Bodenkammer als Hochwald und Jagdgebiet sich erträumt. Das ist für sich ein kleines Abbild unserer Welt, deren Schrecken wir uns mit Wahnglück verhüllen, in deren eisernem entsetzlichen Reif wir uns ein engstes Gemach zusammenbauen und da des Furchtbaren in kindischer Spielfreude vergessen wollen. In diese Lage tritt Gregers Werle mit der ‚idealen Forderung‘, mit dem Triebe des ‚akuten Rechtschaffenheitsfiebers‘, er schlägt die geträumten Stützen ab, die arme Herrlichkeit versinkt, mit ihnen die Menschen. Wie kam er dazu, ihnen ihr Glück zu nehmen? Die ewige Wahrheit und Gerechtigkeit, kann es sich ihr lohnen, diese sittlich entkräfteten, angefressenen und verfallenen gänzlich zu zertreten,

um das Bischen Lüge aus der Welt zu schaffen? Darf man einem Menschen seine Träume von denen er lebt, entreißen, wofern man ihm nicht vollen, sicheren Ersatz darzubieten vermag? Keiner zweifelt, daß es unsittlich ist, Jemandes religiösen Glauben zu erschüttern, ohne daß man ihm dafür einen gleichwertigen Lebenshalt gewährt; sollte es hier anders sein? Gregers Werle ist freilich der rechte Mann zu dieser sündhaften Thorheit, er, der nicht einmal klug genug ist, um die Unbedeutendheit Hjalmar's, seine Nichtigkeit, seine Betäubung durch Phrasen (als Bruder von Stensgaard und Bernick, als Verwandter von Harald Skimpole in Dickens' ‚Bleakhouse'), seine völlige Impotenz einzusehen. Wie wird er aber auch ad absurdum geführt mit blutigstem Hohne, da Hjalmar die Unwahrheit seiner Ehe mit der lasterhaften Wahrheit in dem Bündnisse der Gemeinheit vergleicht, das der Großhändler Werle mit Frau Sörby eingeht! Da bleibt ihm dann allerdings nichts übrig als zu sterben, denn in einer Welt, die er so mißverstand, hat er nichts mehr zu suchen.

Ich will nicht die wunderbare Kunst des Dichters in diesem Drama rühmen, nicht darauf verweilen, wie die Auflösung stückweise vorgebracht wird, wie sich Eines fest in das Andere schiebt, wie das rührende Opfer, Hedwig, inszeniert wird, wie all die kleinen Züge ihres Wesens in der Einleitung dazu dienen, das Ergreifende des Schlusses zu vertiefen. Ich verstehe ganz, daß Menschen, die ihre Bildung in der Mitte unseres Jahrhunderts erworben haben und ihre Ästhetik aus der Überlieferung neuerer Klassiker oder ihres philosophischen Nachwuchses schöpfen, voll lauteren Sinnes und reiner Begeisterung für das Schöne, daß solche Männer sich von der ‚Wildente' abkehrten, weil das Drama ihnen unbegreiflich war; aber dem Geschlechte, das in den sozialen Kämpfen der Gegenwart heranreift, muß diese Tra-

gödie, die wiederum das höhere und niedere Sittengesetz gegen einander abmißt, eine Offenbarung sein.

Das Trauerspiel ‚Rosmersholm‘ geht aus von dem Motive, das eben die ‚Wildente‘ in dem Zerrbilde der Verbindung des Großhändlers Werle mit der Witwe Sörby behandelt: vor der Eheschließung müssen die Gatten einander gebeichtet haben, sie müssen sich ins Herz sehen und Jedes genau wissen, was sie an sich haben. Doch ist dieses Motiv nicht das einzige, nicht einmal das hauptsächliche. Es kann zu einem Ehebunde zwischen Rosmer und Rebekka nicht kommen, weil der Schatten der toten Beate zwischen ihnen steht. Rebekka hat nicht bloß eine Gedankenschuld auf sich geladen, sie hat wirklich gehandelt und Beatens Selbstmord ist ihr Werk, wenngleich kein Gerichtshof der Welt sie darob zur Strafe ziehen dürfte. Rosmer hat an dieser Schuld unwissentlich Teil genommen, auch er fühlt sich belastet und deßhalb nicht mehr fähig und würdig, die Lebensaufgabe zu lösen, die Rebekka für ihn ausgesteckt, zu der sie ihn erzogen hat. So gehen sie beide in den Tod: Rebekka, weil sie büßt, Rosmer, weil er als gezeichneter Mann, der aber doch nicht wie Peder Mortensgord ohne Ideale sich emporarbeiten kann, den Verlust eines großen Lebenszieles nicht erträgt, sondern dem Beispiele des Schwärmers Ulrik Brendel folgen muß. Noch ein Anderes tritt hinzu. Der Kampf zwischen der alten und neuen Weltanschauung, dem kirchlichen Glauben und der freien Gesinnung aus der modernen Wissenschaft, bildet hier nicht bloß den Rahmen, und die beteiligten Personen, zunächst die ausgezeichnete Gestalt des Rektors Kroll, verrichten nicht allein ihr Geschäft im Mechanismus des Dramas, sondern vielmehr verwebt sich dieser Gegensatz und Streit aufs innigste mit dem Schicksal der Hauptpersonen. Rebekka ist mit der selbstsüchtigen Gier nach dem Glück in das stille Haus Romersholm getreten, sie hat, den leidenschaftlichen

Impulsen ihres Egoismus folgend, sich den Weg gebahnt und die kranke Beate in den Mühlbach gejagt; aber sie selbst, deren Ungebundenheit sich nur in der freieren Sittlichkeit der modernen Weltanschauung wohl fühlte, wird im Zusammenleben mit Rosmer von der auf Bildung und Glauben beruhenden Humanität der alten Zeit überwunden: ihre Wünsche weichen, ihre Leidenschaften dämpfen sich, an Stelle der stürmischen Wildheit tritt das Bedürfniß nach klarer Ruhe ein, und aus diesem Wandel erst erwächst ihr die Erkenntniß von der Notwendigkeit sich selbst zu strafen. Die edle Natur Rosmer's hat das in ihr bewirkt, jedoch nur, weil sie unterstützt war von der Macht der alten Sittlichkeit, die da noch gebietet, wo ihre Voraussetzung, die alte Religion, sich ins Nichts aufgelöst hat. Rosmer und seine Geliebte gehen unter, Rosmersholm siegt. Das Drama ist, wie sich der verderbliche Faden aus dem Dunkel allmählich abspinnt und um die Füße der Schreitenden rollt, sie zu Fall bringt, seiner Technik nach vielleicht die höchste Leistung Ibsen's, es ist aber auch ein sehr nachdenkliches Stück, das um so tieferen Gehalt in sich birgt, je tiefer es von dem Leser oder Zuschauer genommen wird.

Auch in der ‚Frau vom Meer' ist die Ehe das zugrunde liegende Problem. Nur sind die Figuren in dieser Aufgabe wieder ganz anders und unter andere Bedingungen gestellt. Zum Trotz einer älteren Verpflichtung hat Ellida sich mit Dr. Wangel verbunden, zunächst aus Gründen äußerer Zweckmäßigkeit, das heißt, sie hat sich verkauft. Wangel liebt sie ernst und wahrhaft, er hat aber, teils aus Furcht, teils aus Egoismus, der zweiten Frau in seinem Hause nur die Stellung seiner Geliebten verliehen, er hat sie nicht einwurzeln lassen und sie nicht in die natürliche Beziehung zu den Töchtern erster Ehe gebracht. So steht Ellida noch immer ganz lose in ihrer Ehe, sie fühlt sich selbst nicht eins ge-

worden mit dem Gatten, sie bleibt daher Zweifeln ausgesetzt und kann durch einen starken fremden Willen leicht entwurzelt werden. Als dieser sich thatsächlich geltend macht, kommt es auf die Probe an, ob die Liebe echt und die Grundlage der Ehe fest war. Indem Dr. Wangel seine Selbstsucht opfert und Ellida freigibt, um trotz seines herbsten Verlustes ihr Glück zu fördern, hat er die Probe bestanden, die Frau gewonnen und die Ehe erst wirklich geschlossen. Wie das fast immer bei Ibsen der Fall ist, gibt es für das Hauptpaar ein Gegenbild, und zwar in der Verlobung zwischen Arnholm und Bolette. Sogar der naive Egoismus des armen Lyngstrand muß das rechte Licht in die Situation bringen helfen. Diese wird sehr erweitert durch die Einführung anderer Momente: die Hypnose, die Beeinflußung einer Person durch eine andere bis zum Willenszwange, sogar die Telepathie, all diese Rätsel der heutigen Psychologie bewegen sich als schattenhaftes Spiel in den äußerst geschickt entworfenen Dekorationen dieses Stückes. Doch sorgt der Dichter stets dafür, daß diese Phantome ihre Entsprechungen in den wirklichen aus natürlicher Verkettung sich ergebenden Vorgängen des Seelenlebens der Heldin haben, so daß es durchaus zweifelhaft bleibt, ob er ihnen überhaupt Macht zuerkennt und in wie fern. Noch mehr dehnt sich der Prospekt des Dramas aus, wenn man erwägt, daß Ellida erst dann, als sie frei gelassen wird, die edlen Anlagen ihres Wesens entfaltet. Der rechte Wert der Persönlichkeit kommt nur in der Freiheit zum Ausdruck, deßhalb dürfen auch in der Ehe, wofern sie ein sittliches Institut bleiben soll, nur Freie mit bewußter Hingabe zu Freien in einen Bund treten.

‚Hedda Gabler‘ ist gewiß die Arbeit von Ibsen, welche einem nachfühlenden Verständniß die meisten Schwierigkeiten entgegengesetzt. Es sind sehr starke Verkürzungen darin und

ich bin deßwegen auch nicht sicher, ob meine Betrachtung das Richtige trifft. Mir scheint, daß hier abermals eine Ehe den Ausgangspunkt der Tragödie bildet, die sichtlich mißlungene zwischen Hedda Gabler und Tesman; mißlungen, weil Hedda ihren Mann nur par dépit genommen hat, weil sie ihn weit übersieht und der Stolz ihres begabten, hochfahrenden Wesens in dem Bunde mit seiner gutmütigen, aber bis zur Trivialität kleinlichen Art nur eine erniedrigende Fessel erblickt. Sie strebt aus dieser Schalheit empor und meint das zu erreichen, indem sie in das Leben des eigentlichen Mannes ihrer Wahl, Ejlert Lövborg's eingreift. Ihrer Liebe zu ihm haftet ein Schuldgefühl an, jetzt will sie ihn aus Eifersucht der Frau Elvsted entreißen, die sie ihrer Aufopferung und Liebe halber unterschätzt, gerade dadurch richtet sie ihn zugrunde. Sie will sein großes Werk nicht vollendet sehen, weil es aus dem Verkehre mit der verhaßten und beneideten Nebenbuhlerin entstanden ist, sie will ihm, als er dann verloren geht, zu einem schönen Tode, einem Moment der Poesie in der Öde ihrer Welt verhelfen, aber er stirbt schmählich. Nun drückt sie nicht bloß die Schuld darnieder, sie sieht auch ihre aus tyrannischem Egoismus aufgestiegenen Hoffnungen auf eigene innere Erhebung durch das Ende des Geliebten zerstört, ja eine gerechte Wendung des Schicksals macht sie zur Sklavin der Niedertracht des Gerichtsrates Brack, und so ist Selbstmord der einzige Ausweg für sie. Hedda ist hart, grausam, lüstern (mir durchaus antipathisch), aber doch groß angelegt und nicht gemein. Sie hat sich in eine unpassende Ehe weggeworfen, sie ist blasiert, sie langweilt sich, weil sie keinen rechten Lebenszweck hat, weil sie für eine andere Existenz erzogen wurde, als ihr dann die Wirklichkeit beschieden hat, und weil sie unfähig ist, in den engeren Verhältnissen ein neues werkthätiges würdiges Dasein zu begründen. Die Ehe mit Tesman bringt

sie nicht um, sonst müßten unzählige Frauen sterben, die an Männer verheiratet sind, welche unter ihnen stehen; sie selbst ist unfrei durch ihr Vorleben, zu wenig beweglichen und gebildeten Geistes, zu unbegabt, und so zerbricht sie spröde, als der erste starke Druck eintritt, den sie selbst hervorgerufen hat. Sie trägt das Gefühl in sich, daß sie in das Ganze nicht paßt. So wäre denn das Drama zum Teil auf eine Charakterstudie angelegt, vielleicht an wirkliche Thatsachen gelehnt; das darf man aber nur mit Vorbehalt annehmen, denn es wäre der einzige Fall unter Ibsen's Stücken. Der Dichter kann auch beabsichtigt haben, sich das Beispiel zu stellen, innerhalb welcher Möglichkeiten die Frau dem Mann Etwas sein könne, und hätte dann dafür fünf Ansätze ausgerechnet: Hedda und Tesman, Hedda und Lövborg, Hedda und Brack, Frau Elvsted und Lövborg, Frau Elvsted und Tesman.

Das wären die verschiedenen Arten von Freundschaft oder Kameradschaft zwischen Mann und Frau. Höchstens die letzte kann zu einem guten Ende führen, denn nur da stehen die Charaktere im Gleichgewichte, freilich besonders deßhalb, weil sie beide nicht gerade schwer sind. Ein neues Moment ist, daß wenigstens andeutend die Unterhaltungen der Herrengesellschaften erwähnt werden und ihr Rückschlag auf Frauen und Mädchen. Man spricht sonst nicht von diesen Dingen, die Jedermann weiß; wenn Ibsen den Mut dazu hat, so doch wol deßhalb, weil ihm klar ist, wie einschneidend diese Verhältnisse auf das heutige Leben überhaupt und die Ehe insbesondere einwirken. Jedesfalls ist diese Arbeit Ibsen's für sich genommen eine voll ausgereifte Tragödie; da man jedoch bei diesem Dichter mit der einfachen Aufnahme der Sachen, wie er sie vorstellt, sich nicht beruhigen darf, sondern sie tiefer packen und auf einen Kern dringen muß, der hinter den Vorgängen liegt und aus dem

sie entsprungen sind, so erübrigen bei ‚Hedda Gabler‘ manche dunkle Stellen.

Fast noch in höherem Grade scheint das der Fall bei ‚Baumeister Solneß‘, und nach den wirren Äußerungen der Kritik zu schließen, ist man zu einer befriedigenden Erfassung des Werkes noch nicht durchgedrungen. Nehmen wir die Sache zuvörderst, wie sie ist. Baumeister Solneß und seine Frau sind unglücklich. Er trägt eine Gedankenschuld mit sich herum, die ihm den Sinn trübt und die Kraft zerrüttet. Aus Furcht vor der Wiedervergeltung, da er auf den Schultern Anderer emporgestiegen ist, greift sein Egoismus zu unedlen Mitteln, sich zu schützen, und das gestörte Rechtsgefühl beginnt schon seinen Geist überhaupt zu verwirren. Seine Frau ist durch ihr großes Unglück, den Brand des Hauses und den Tod ihrer Kinder, halb irrsinnig geworden. Nach Außen hin scheint der Baumeister ein überaus glücklicher Mann, Alles gelingt ihm, seine geheimsten Wünsche setzen sich alsbald in Wirklichkeit um, als ob er Dämonen zu Dienern hätte, aber er schleppt ‚eine Leiche auf dem Rücken‘ und ist gewiß, der Umschwung wird kommen, die Jugend wird ihn von seinem Platz vertreiben, wie er seiner Zeit die Alten weggedrängt hat. Da tritt Hilde Wangel in sein Leben, frisch, verwegen, schwärmerisch: sie liebt ihn, sie hält ihn für den tüchtigsten der Männer. In ihr sieht Solneß die Jugend wiederkehren und hofft seine Rettung; er will nach dem Glück mit ihr greifen, aber im Augenblicke, da er die Probe bestehen, den Kranz auf den Turmknauf hängen soll, ist es Hilde's eigener Zuruf, der ihn schwindeln und stürzen macht. So geht er doch durch die rächende Jugend zugrunde. Hilde Wangel ist keine neue Figur (so kehrt auch der Buchdrucker Aslaksen aus dem ‚Bund der Jugend‘ im ‚Volksfeind‘ wieder und verknüpft gewissermaßen beide Stücke), sie war die jüngere Tochter Dr. Wangel's aus erster Ehe in der ‚Frau vom

Meer' und schon dort ein mit ganz eigentümlichen Zügen, einem Trieb nach dem Wunderbaren und Außerordentlichen, ausgestattetes Wesen. Diese Art behält sie in dem neuen Drama (ihr Lieblingswort ist ‚spannend') und daraus baut sich der ganze Charakter auf. Sie hat ein ‚robustes Gewissen', hat den Mut, nach dem Glück zu ringen, auch wenn jemand dazwischen steht (Thema von Rosmersholm), und nun verliert sie den Traum, da sie nahe daran ist, ihn zu verwirklichen. Zwischen ihr und Hedda Gabler (auch manchen Frauengestalten aus Ibsen's früheren Werken) besteht Verwandtschaft: Beide wollen aus dem Alltagsleben heraus (Hilde drängt darnach schon in der ‚Frau vom Meer') und hoffen auf etwas Außerordentliches, Beide scheitern daran. Nur daß dieses Motiv, wie öfters in ähnlichen Fällen bei Ibsen, im älteren Stück Episode, im jüngeren Hauptsache ist. Um diese Gestalten hat der Dichter einen Dunstkreis gewoben, der die scharfen Umrißlinien abstumpft und sie in ein Dämmerlicht entrückt. Wie er in der durch Hilde Wangel mit dem ‚Baumeister Solneß' verketteten ‚Frau vom Meer' den Hypnotismus und seine ganze Gruppe psychischer Erscheinungen einspielen ließ, so zieht er hier in mythischer Weise die allermodernste Frage mit herein, ob die Willenskraft des Menschen, die Gewalt seiner leidenschaftlichen Gedanken, Thatsachen außer ihm zu schaffen im stande ist, zunächst psychische Thatsachen, die sich dann zu Wirklichkeiten ausbilden. Der Dichter schreitet mit diesem Elfentanz von Ideen bis an die äußerste Kante des heute Denkbaren vor, wie einstmals Heinrich von Kleist in seiner Verwendung von Magnetismus und Somnambulismus. Oder vielmehr, wir sehen wieder einmal ganz deutlich, wie nahe die Endphänomene zweier Perioden menschlichen Geisteslebens in einander übergreifen. Im ‚Baumeister Solneß' verschwimmen Hilde und das Symbol der Jugend, das sie vertritt, der

Turmbau und die Katastrophe sind symbolisch, das ganze Bauwesen der Hauptfigur ist ein Symbol. Und das ist ein Erbteil der Romantik, das Ibsen durch seine ganze Entwicklung hin verblieben ist. Man überlege: in ‚Brand‘ und ‚Peer Gynt‘ bilden ungeheure Allegorien das Gerüste der Dichtung, in den ‚Gespenstern‘ spielt das Asyl als Symbol mit, der ‚Volksfeind‘ und die ‚Wildente‘ sind ganz auf durchgeführte Bilder erbaut, in ‚Rosmersholm‘ wirkt das alte Haus mit seiner Überlieferung und seinen weißen Pferden wie eine persönliche Macht, das Meer ist für Ellida ein riesischer Dämon, dessen Einfluß ganz körperlich zu spüren ist, und in ‚Hedda Gabler‘ treiben die Vorstellungen vom ‚Weinlaub im Haar‘ und der ‚Schönheit im Tode‘ ihr gefährliches Spiel mit der Heldin und Ejlert Lövborg. Das Bedürfniß nach Symbolik ist also zu tiefst in Ibsen's Wesen begründet und bildet eines der Hauptmerkmale seiner Poesie, die dadurch ihren Ursprung und historischen Zusammenhang klar bekundet.

‚Klein Eyolf‘ faßt gleichfalls mit der ruhigen Hand des operierenden Arztes eines der heikelsten Probleme unserer heutigen Gesellschaft an, durch einen starken Schnitt wird die Wunde geöffnet, schmerzlich zucken die Nervenfasern, wie sie der vorsichtig gleitende Finger berührt und wie die Blutgefäße rasch durch die Seidenfäden abgeknüpft werden: das Peinliche der Analyse des Dichters ist so groß, daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn die Menge der heimlich Leidenden sich betroffen von dem Stück abwendet und zu wärmerer Teilnahme dafür gar nicht gelangt. Dieses Drama ist ein echter Ibsen in Aufgabe und Technik. Die reiche Rita hat den armen Gymnasiallehrer Alfred Allmers aus Liebe geheiratet. Allmers hatte vorher mit seiner Stiefschwester Asta zusammengelebt im innigsten mitfühlenden Verständniß für alle großen Fragen des Daseins, in einer Neigung, die man

Liebe nennte, wären es nicht Geschwister. Er arbeitet an einem großen Werk über die menschliche Verantwortung, woran Asta begeistert mitdenkt, das aber für Rita, seine Frau, ein Gespenst bildet; denn sie liebt Alfred mit der elementaren Kraft einer stark sinnlichen, nur durch die Zucht gebändigten Natur (eine Hedda Gabler ohne ihre schlimmsten Zuthaten). Ihr Söhnchen Eyolf verunglückt, während Alfred und Rita sich einem Wiedersehen hingeben und wird zum Krüppel. Von dem Augenblicke an lastet es auf ihnen als eine Schuld, für die Alfred eine Sühne sucht, die Rita nur als drückend empfindet. Alfred flüchtet ins Hochgebirge und dort, angesichts einer den Menschen entrückten großen Natur wird ihm klar, daß er die innere Reinheit seines Wesens nur wieder gewinnen kann, wenn er alle Selbstsucht wegwirft, auf den Ehrgeiz seines Buches verzichtet und mit der Hingabe an die Erziehung seines Sohnes sein Leben ausfüllt. In diesen Gedanken kehrt er heim, er kann sie aber nicht verwirklichen, denn der Knabe stirbt durch einen Sturz ins Meer. Eben hat Rita ihm bekannt, daß das Kind ihr eigentlich im Wege ist, weil es ihr seine Liebe schmälert, da fühlen sie die rächende Macht eines eisigen Schicksals. Nun deckt sich Alles auf bis in die letzten Tiefen des Herzens: Alfred und Asta (die nur dem Namen nach seine Schwester war) haben sich geliebt, an Rita hat Alfred ihre verzehrende Schönheit und ihr Reichtum gefesselt, nicht das wichtigste Bedürfniß innerer Zusammengehörigkeit. So war ihre Ehe eine falsche Rechnung, kein echtes Glück erblühte deßhalb daraus, darum konnte das Buch nicht gedeihen und der arme Knabe mußte sterben. Asta, die Schuldlose, entflieht dem trüben Wirrsal der Leidenschaften, indem sie sich dem wackeren Borgheim vermählt, der sie in ein tüchtiges Leben hinausführt. Alfred und Rita bleiben allein, um sich auszugleichen. Sterben will Rita nicht, so bleiben sie leben

und tilgen, sich selbst richtig erkennend, die gemeinsame Schuld durch ein opfervolles thätiges Wirken der Liebe für die Armen und Leidenden der Welt: in der Zukunft, die sich als ein harter Arbeitstag vor ihnen aufthut, werden sie bessere Menschen sein. — Auch dieses Werk ist eine psychologische Studie von einer nach meinem Wissen in der Litteratur unerreichten Feinheit. Verschiedene Probleme spielen hinein. Wie weit müssen Eltern ihre Ansprüche an das Leben wegen ihrer Kinder aufgeben? Wie weit geht darin das Recht der Kinder? Was können die Ehegatten von einander fordern? Und wiederum: nur die Ehe ist wahrhaft eine feste Burg für Leben und Tod, in der freie Menschen in lauterer Neigung, in gleichem Pflichtsinn, ohne irgendwelche Hintergedanken, ohne eine mitgeschleppte Schuld, die sie sich nicht bekannt hätten, zu dem unlösbaren Bunde von Leib und Seele zusammentreten. Fehlt es vorher irgendwo: unfehlbar wird der Sprung sich zum Riß ausweiten, der beide für immer trennt. Die Menschen und die Schicksale aus Ibsen's früheren Dramen blicken alle auch in dieses herein und haben daran ihren Anteil. Die finsteren Mächte, die über den Krankheiten der Seele walten, hat Ibsen dießmal ausgeschaltet, zum großen Vorteile seines Stückes. Aber das Symbolische, offenbar ein innerstes Element seiner Poesie, das ist geblieben: die schattenhafte Rattenmamsell, Klein Eyolfs Untergang, seine dunklen Augen, die schwimmende Krücke, und vor allem das Buch über die menschliche Verantwortung, das nie fertig wird und nie fertig werden kann und wie ein großer grauer Nachtvogel leise seine Flügel schwingend über der Dämmerung des Lebens schwebt. — Ich zweifle sehr an der Bühnenwirksamkeit dieses Dramas; ich weiß gar nicht, ob es noch auf die Bühne gehört, oder unter die Bücher als ein Beispiel jener Kunst des Dialoges, deren Geschichte uns eben Rudolf Hirzel lichtvoll beschrieben

hat. Ich weiß nicht, ob in diesem furchtbaren Beichtspiegel für die sündige Welt unserer Vornehmen, Reichen, Gebildeten, nicht die Kunst an die ethische Aufgabe dahin gegeben wurde und hinter ihr verschwindet. Eines aber weiß ich, daß der leeren Schwatzhaftigkeit unserer Tageskritik das Verständniß dieses Werkes zumeist verschlossen geblieben ist. Verschlossen bleiben mußte, denn diese berufenen Hüter der allgemeinen Vortrefflichkeit betrachten den Schutz der Selbstgerechten als ihr elftes Gebot; diese Menschen fürchten sich einfach vor Ibsen, dem wortkargen Richter, vor dessen strafend erhobenem Finger die letzten Hüllen der Herzen fallen und das Böse in Athem und Pulsschlag erkennbar wird. Darum können sie nicht sehen, daß seine Hand auch nach oben weist und durch die Sühne zur Versöhnung. —

Wir sind somit bis zur jüngsten Schöpfung Ibsen's vorgedrungen und dürfen uns nunmehr wol gestatten, einige allgemeine Betrachtungen über den Dichter und sein Lebenswerk nachzutragen. Vor Allem muß dagegen Einspruch erhoben werden, daß Ibsen als Pessimist gilt. Man sieht ja leicht, was die Entstehung dieser falschen Ansicht verursacht hat: die Kühnheit, der Ernst, mit denen der Dichter in den ‚Gespenstern‘, der ‚Wildente‘ und sonst noch bisher unenthüllte Abgründe des menschlichen Seelenlebens durchforscht, das Peinliche mancher Szenen, haben ihm hauptsächlich diese Beurteilung eingetragen. Und vielleicht hat auch, so komisch das klingt, sein Äußeres dazu mitgewirkt; denn das große Publikum kennt zumeist nur das Bild des alten Herrn Ibsen, wo Haar, Bart und Antlitz zu dem Gesammteindruck düsterer, grimmiger Entschlossenheit sich verbinden. Aber Ibsen hat keineswegs immer so ausgesehen und es gibt z. B. ein Porträt von ihm, vor ungefähr zwanzig Jahren gemalt, das in dem gereiften Mann eher einen englischen Reverend aus

vornehmen Hause vermuten ließe als den zürnenden Autor des ‚Volksfeindes‘. Wäre Ibsen Pessimist, dann hätte er die Grausamkeit der Natur und des Weltlaufes wenigstens einmal zum Vorwurf eines Dramas gewählt: er müßte gezeigt haben, wie es oft im Leben sich ereignet, daß Unschuldige und Tüchtige verkommen, Elende und Feige siegen. Das hat er niemals gethan. Vielmehr ist es in seinen Werken das oberste Gebot: alle Schuld rächt sich auf Erden. Wer in seinen Dramen zugrunde geht, mußte zugrunde gehen, konnte nicht anders, entweder weil er zu schwach war für die Last des Daseins oder weil die Sünde (im weitesten Sinne des Wortes) den Kern seines Wesens gebrochen hatte. Man denke an die ‚Gespenster‘, ‚Rosmersholm‘, ‚Hedda Gabler‘. In den ‚Gespenstern‘ ist der gestrafte doch nicht Oswald, der an den Lastern des Vaters stirbt, sondern dieser Vater selbst und Frau Alving, weil sie die Schande dieses Menschen zu verhehlen und heuchlerisch zur Ehre zu wenden sich unterfangen hatte. Wäre Ibsen Pessimist, dann begegnete es ihm gewiß, daß er den Kampf um die höchsten Güter als aussichtslos schilderte, Trost und Hoffnung auf die Zukunft benähme und den Wert des Lebens deßhalb auf Nichts herabsetzte. Das Gegenteil davon geschieht in seinen Schöpfungen. Sie gehen alle von der Voraussetzung aus, daß den Menschen, stünden sie noch tief, eine unbegrenzte Fähigkeit innewohne, sich zu bessern und durch innere Befreiung zu erheben. Der Dichter glaubt unentwegt daran, daß die Gebrechen der modernen Gesellschaft beseitigt, die Vorzüge gesteigert werden können; mochte das Alte überwunden werden und trägt unsere Generation Longfellow's Banner ‚Excelsior‘ höher empor, so erübrigt auch den kommenden Geschlechtern wieder ein Aufwärts und Vorwärts. Er legt die Schäden unserer Gesittung offen, jedoch nur, um zu ihrer Heilung aufzufordern. Und wie im Ganzen, so

im Einzelnen. Ibsen beruft sich stets auf die edelsten Instinkte der menschlichen Natur, sein Maßstab sittlichen Urteiles unterscheidet sich in gar nichts von dem allgemeinen unserer Zeit, er richtet nur strenger, er prüft nicht nur die äußeren Handlungen, sondern auch ihre verborgenen Gründe, er will die Menschen nicht nur rein, sondern innerlichst lauter haben. Niemals mindert er die sittliche Verantwortung oder entlastet gar die Schuldigen davon, wie manche moderne (auch deutsche) Dichter thun, denen alle Sünde im Alkoholbade der Leidenschaften zur Gallerte zerfließt. Und wenn Ibsen auf die historische Bedingtheit der Sittengesetze hinweist, so geschieht es, indem er die letzten Forderungen an uns verschärft. Das kann er aber nur, weil er überzeugt ist von der unendlichen Fähigkeit fortschreitender Gemütsbildung im Menschen. Er ist also ein Optimist, und zwar ein ganz unverwüstlicher. Das war er, als er ‚Catilina‘ schrieb, und ist es als alter Mann noch heute. Und wie oft malt er (gleich Grillparzer) das Ideal eines still in sich begnügten, nutzbringenden, friedevollen Daseins aus: sein ‚Brand‘ und ‚Peer Gynt‘ erkennen es nach vielen Wirrnissen zu spät als das verlorene Paradies, sein ‚Volksfeind‘ wird die Kraft aus dem Familienglück schöpfen, über seinen trübsten Lebensbildern schwebt es wie ein lichter, hoffnungbergender Stern am fernen Horizont. Eines ist jedoch gewiß: Ibsen ist der geborene Oppositionelle, er ist niemals mit dem Gegebenen zufrieden, er will stets ein Besseres, die Ruhe gilt ihm gleich der Stagnation, und keine evangelische Erzählung ist ihm (und Anzengruber) lieber als die vom Teiche Bethesda, wo die träge Flut aufgerührt wird, damit sie Heilkraft erlange. In diesem Punkt ist er unermüdlich und verfolgt das moderne Leben auch in seine heimlichsten Wandelungen als untrüglicher Wächter, der Lärm schlägt über die neuen Gefahren, deren Wirken sein Scharfblick wittert, bevor Andere sie ahnen.

Diese Eigenschaft verleiht seinen Werken ihre Jugend. Ich weiß wol, daß ich mit meiner Auffassung ziemlich allein stehe, und ich habe oft genug die Klagen lesen und hören müssen: Ibsen's Dramen wirkten lähmend, erdrückend, sie töteten den Mut und löschten die Lebensfreudigkeit aus. Ich kann dawider nur sagen, daß ich kein Werk dieses Dichters gelesen habe, ohne Etwas von dem kraftvollen Schwunge seines sittlichen Pathos mitzuempfinden, ohne mich ergriffen und zugleich erhoben zu fühlen. Ich setze also hier Erfahrung gegen Erfahrung und muß der Zukunft das Entscheiden überlassen. Wer vom Dichter nur vernehmen will, daß die Welt gut sei, wie sie ist, und dieser Versicherung bedarf als eines Trostes und eines Anspornes, um das Leben tapferer durchzukämpfen, der freilich findet seine Rechnung bei Ibsen nicht. Wessen Lebensgefühl und Spannkraft dadurch erhöht wird, daß er mit offenem Auge an dem vorhandenen Übel vorbei und durch das Arge hindurch zu einem Besseren strebt, der mag sich ruhig von Ibsen an der Hand nehmen und aus Niederung und Sumpf zu hellen Höhen und frohen Ausblicken geleiten lassen. —

Noch bedenklicher scheint mir der andere Irrtum, daß Ibsen so häufig als Naturalist oder wenigstens Realist im besonderen Wortsinne ausgerufen wird. Einmal meine ich, man sollte mit diesen Schulausdrücken überhaupt vorsichtig umgehen: sie sind sehr unvollkommen und werden nur zu oft ganz mechanisch und nach Maßgabe der äußerlichsten Merkmale gebraucht; die Kategorien eines modernen Kritikers nehmen sich darum oft aus wie die Laderäume eines Pfandleihhauses. Dann aber faßt Ibsen die Natur niemals so, wie er sie findet, er ist allewege und in erster Linie ein Künstler. Schon die Analysen des Innenlebens, die er vornimmt, gestatten nicht, ihn zu den eigentlichen Realisten zu zählen. Das Häßliche an sich ist für ihn kein Gegenstand

der Kunst. Er verwendet es sehr sparsam (wie überall die Einzelheiten der Außenwelt) und mit Überlegung. Wenn in manchen seiner Dramen die schwüle, schwere Luft des Krankenzimmers herrscht, so ist das dort eben das notwendige ‚Milieu' der Ereignisse, und es steht nirgends geschrieben, daß die Kunst bloß Gesunde darstellen dürfe. Mich für meine Person hat kein Werk Ibsen's um seiner Häßlichkeit willen abgestoßen, während ich bisweilen Mühe hatte, mich von dem ernsten, gediegenen Gerhart Hauptmann nicht abzuwenden oder den ungenießbaren Strindberg zu Ende zu lesen. Allerdings mag es sein, daß ich durch meine Wanderungen in verschiedenen Litteraturen mich einigermaßen abgehärtet habe. Doch will ich hier neuerdings hervorheben, daß sowol in Bezug auf die Verwertung des Häßlichen in der Kunst als überhaupt betreffs des Gebrauches von Détailbeobachtungen Geschmack und Urteil historisch bedingt sind. Wir streichen heute gewiß die Blendung des Herzogs von Gloster in Shakspere's ‚König Lear' bei der Bühnenaufführung, weil sie unser Gefühl durch ein Übermaß von Grausamkeit verletzt; das war aber auch eine Art von Naturalismus, die den Dramatikern des Elisabethanischen Zeitalters ganz arglos von ihrem Publikum erlaubt wurde. Und noch schlimmer steht es in vielen anderen Punkten mit den großen und wirkungsvollen Tragödien von Webster, Beaumont-Fletcher und den übrigen Genossen und Jüngern Shakspere's. Natürlich gieng die Komödie noch weiter: Ben Jonson's Bartholomew Fair und The New Inn übertreffen in der Ausmalung von Einzelheiten Alles, was heute geboten wird, ebenso wie die Lustspiele des Aristophanes auf dem Theater von Athen und die Mimiamben des Herondas auf den Emporbühnen der Volkssänger von Chios die Romane Zola's in der Schilderung von Intimitäten weit hinter sich lassen. Daß Ibsen blindlings zum Naturalisten gestempelt

wird, ist also zwar ganz unberechtigt, hat aber wol verständliche Ursachen. Seine Stoffe entnimmt er fast immer dem Leben der sogenannten ‚guten Gesellschaft‘. Aber gerade diese verträgt am allerwenigsten einen Spiegel ihrer inneren Zerrüttung. Die gesättigte Wohlhabenheit unseres oberen Mittelstandes erzeugt eine Art von stumpfer, fetter Moral, die Verkörperung des Egoismus einer gesammten Klasse. Das ist eine ganz andere Selbstsucht als die spielerische der berufslosen Aristokratie, wie Sydney Whitman sie beschreibt. Diese Kreise nun hat Ibsen in ihrem dumpfen, selbstzufriedenen Behagen gestört, daher der Aufschrei und die rasche Gegenwirkung der beunruhigten Kritik.

Nun ist ja ganz sicher, daß Ibsen auch wirklich Neues anstrebt, das sich natürlich erst seinen Platz erstreiten muß. Das gilt in hohem Grade von der Technik seiner Dramen. Ich rechne dazu nicht jene einfachen Dinge, in denen er sich mit vielen modernen Poeten zusammenfindet, z. B. die Vermeidung der Monologe. Der Gewinn aus diesen Neuerungen ist mir recht zweifelhaft und ich teile vielfach die Anschauungen darüber, die unlängst Hans Sittenberger in einer guten Broschüre ‚Die Wahrheit auf der Bühne‘ auseinandergesetzt hat. Ibsen verwendet seit Jahren keine eigentlichen Monologe mehr, das ist richtig, aber wenn er von Ellida sagt: ‚sie spricht leise und abgebrochen mit sich selbst‘, so steht das in diesem Zusammenhange für einen Monolog, und wenn er den Worten der Frau Elvsted die Bemerkung beifügt ‚sich selbst aufgebend‘, oder von Hilde Wangel mehrmals ‚einen unbestimmbaren Ausdruck in den Augen‘ verlangt, so setzt er einfach Bühnenanweisungen an die Stelle der Monologe. Von Stück zu Stück fordert Ibsen mehr vom Schauspieler und gibt er eingehendere Détails für die Inszenierung an, was, nebenbei bemerkt, mir beweist, daß er die Höhe seines Schaffens überschritten hat, mit dem Wort der

Anschauung nicht mehr nachkommt und (wie Shakspere in seiner letzten Periode) durch starke Kürzungen und Sprünge die früher ruhig abfließende, später stockende Darstellung in ihrem Zeitmaß zu erhalten sucht. Es entspringt gewiß denselben Ursachen, wenn er der Symbolik weiteren Raum gönnt, Mystisches einführt, anspielungsvoll und dunkel wird. Es mag immer schwerer werden, Ibsen zu spielen. Er bedarf ohnedieß der Ausbildung eigener Schauspieler, wie Richard Wagner besondere Sänger für seine Kunst braucht. Wer seine Gestalten auf der Bühne verkörpern will, der muß eine Feinfühligkeit mitbringen und mit einer Liebe dem Verständniß nachgehen, wie sie nur durch eigene Richtung auf den Zweck erzogen werden kann. Ibsen erlaubt dem Schauspieler Manches, er beengt ihn durchaus nicht in seiner Auffassung, und das ist gut, denn ich halte es für ein Merkzeichen des Dilettantismus oder unreifer Kunst, wenn der Dramatiker dem Interpreten seines Werkes eine Zwangsjacke allzu vieler Einzelheiten anlegt. Nicht minder muß das Publikum sich selbst für Ibsen erziehen. Der Grad von Aufmerksamkeit, den man jetzt ins Theater mitzubringen pflegt und der an Effekten, die sich bei bestimmten Stellen treffen, einen Anhalt für ein grobes Verständniß findet, reicht für Ibsen bei weitem nicht aus. Da gibt es die feinsten Einzelheiten, die schon im Anfange des Stückes beachtet werden wollen, damit sie später wirken können, da sind Verklammerungen hin und her, Schlagworte, die als Hafte dienen, wiederkehrende Redensarten als Leitmotive (das ‚Wunderbare‘ Nora's, des alten Ekdal ‚der Wald rächt sich‘, Hilda Wangel's ‚spannend‘, Ballested's Sprechfehler u. a. m.), die sämmtlich zur Sache gehören und für die Auffassung des Ganzen wichtig sind. Das braucht also gutes Gehör, scharfe Augen, Entgegenkommen und Hingabe des Zuschauers. Die Dramen von Ibsen sind keine Stücke, bei denen man ein gutes Diner

gemächlich verdauen kann, sie regen an, wirken stark auf die Nerven und begehren Hörer, die nachzudenken vermögen, nachdem sie aufgenommen haben.

Es gibt aber noch wichtigere Punkte, in denen sich Ibsen's Technik neue Aufgaben stellt. Man hat schon bei Besprechungen seiner Dramen hervorgehoben, daß er, wie Sophokles und wie Schiller in ‚Maria Stuart', die Haupthandlung vor das Stück verlege. Aber die angezogenen Vorbilder passen gar nicht. Sophokles dichtete für eine Bühne, deren Aufführungen Kultushandlungen waren, die Stoffe kannte Jedermann, und wie viel davon eine Tragödie enthielt, das war bei der Vertrautheit mit dem Ganzen, die das Publikum besaß, nicht sehr von Wichtigkeit. Trotzdem wird man nicht ein einziges antikes Stück finden, das mit dem Verfahren von Ibsen gearbeitet wäre. Noch weniger trifft das Beispiel Schiller's zu, denn es ist eine Verwechslung, wenn man glaubt, in seiner ‚Maria Stuart' liege die Schuldhandlung vor dem Stücke: dieses Trauerspiel dreht sich gar nicht um Maria's frühere Schuld, sondern um das Urteil, das Elisabeth fällen soll, und dieses wird der Mittelpunkt einer neuen Peripetie, der Ausgangspunkt einer neuen Katastrophe. In der That ist das Vorgehen von Ibsen bei mehreren seiner ausgezeichnetesten Dramen neu auf dem Gebiet der Tragödie: in den ‚Stützen der Gesellschaft, ‚Nora', den ‚Gespenstern', ‚Wildente', ‚Rosmersholm' geschieht genau besehen Nichts, gar Nichts, das Stück besteht in der Aufwickelung älterer Vorgänge, diese wirken dann nach verschiedenen Seiten. Es beginnen auch diese Dramen (und noch andere von Ibsen) gar nicht mit dem, was wir sonst Exposition nennen, sie führen in ein ruhiges Heim, in alltägliche Zustände, und ganz gemach wird uns klar, wie die Dinge eigentlich liegen, wo das Skelett im Hause sich verbirgt und welch' tragische Zusammenstöße sich vorbereiten. Das ist schon

ein wichtiges Mittel, Spannung hervorzurufen, es ist aber wesentlich ein episches Mittel und wird von guten Erzählern oft in Romanen gebraucht. In der Auffaltung dessen, was am Anfange gleichsam in sich zusammengedrückt vor uns liegt, und in der psychischen Wirkung davon beruht nun eigentlich die Handlung dieser Dramen Ibsen's. Es mag ja, wenn Einer sich daran plagen will, mit Not gelingen, die Stufen in der herkömmlichen Gliederung der Tragödie auch hier herauszubringen, das kann aber doch nur von Außen in das Werk hineingetragen werden. Und unleugbar bleibt, daß wir von der Tragödie unter allen Arten von Dramen am meisten *δρᾶμα*, das ist Handlung, begehren. Für das Trauerspiel ist diese Technik Ibsen's neu, durch die Spannung und Steigerung bis zum Schluß herausgedrückt werden wie in der älteren Kunst; ich weiß nur hie und da (besonders bei Franzosen) Ähnliches, aber Nichts, das damit gleich wäre und dem Dichter als Muster hätte dienen mögen. Hingegen ist das durchaus die Technik des Lustspieles, wie gerade die Franzosen sie mit Virtuosität üben, der Sittenkomödie, die schon stellenweise ans Tragische streift. Dorther stammt das Verfahren Ibsen's, vielleicht unbewußt übertragen, obzwar ich das von Jemandem nicht vermuten möchte, der wie er so tief über seine Kunst nachgedacht hat. Jedesfalls war das ein kühner Griff, es ist dem Trauerspiel dadurch ein neuer Boden erobert worden und es wird nicht an Nachahmern fehlen, wenngleich die unbedingte Meisterschaft Ibsen's in der Entwicklung und in der Zurüstung des tragischen Ausganges, die von Wort zu Wort zu verfolgen ein echter Genuß ist, nicht so bald von irgend Jemand erreicht werden wird. —

Und nun noch ein Anderes. Ibsen ist ein Künstler und zwar das vor allem Anderen, er ist aber als Dichter vornehmlich Ethiker. Es ist eine vielumstrittene Frage, welchen

Anteil die Sittlichkeit an der Kunst nehmen darf. Wir wissen, daß die Kunst sich Selbstzweck ist und daß sie das Gute mit erzeugen, in ihre Wirkung aufnehmen kann, aber keineswegs muß. Die Dramen von Ibsen sind aber fast alle Lehrstücke, sie ziehen aus gewissen Probleme allgemeine Schlüsse und schöpfen daraus sittliche Grundsätze. Die Erörterung einzelner Sittengesetze, ihres Zusammenhanges, ihrer Rangsverhältnisse, ihrer bedingten oder unbedingten Geltung macht oft den Hauptgehalt seiner Tragödien aus. Ich frage hier nichts darnach, ob Ibsen damit im Bereiche seiner Kunst recht thut; ich will nur feststellen, daß es sich so verhält. Und weiter möchte ich darauf hinweisen, daß die Art von Ibsen's Beweisführung, seine psychische Analyse und Synthese, sein Prozeßverfahren sozusagen, ihren besonderen Charakter hat, sie stammt aus dem Protestantismus. Es ist dabei ganz gleichgiltig, wie Ibsen heute zur Religion steht: ein Atheist, der einstens protestantisch erzogen wurde, hat eine durchaus andere Färbung als einer, der aus der katholischen Kirche hervorgegangen ist. Es besteht eine sehr auffallende Verwandtschaft zwischen Henrik Ibsen und dem berühmtesten Dichter der Vereinigten Staaten, einem der größten englischer Zunge überhaupt, Nathaniel Hawthorne. Wahrheit und Lüge bilden für Beide die Pole ihren Sittensphäre, mit gleich scharfer Einsicht forschen sie Beide dem Wesen der Sünde nach, suchen und zergliedern die Gedankenschuld und formen die Probleme nach ethischen Thesen. Beide sind sie überdieß aus der Romantik hervorgegangen, Beiden wird Symbol und Allegorie übermächtig, Beide lassen in die Klarheit ihrer Kunstgebilde allmählich eine mystische Dämmerung eindringen, die von Beiden wunderbarer Weise — im Abstand der Zeit, wie sich von selbst versteht — aus der naturwissenschaftlichen Forschung und ihren vorgeschrittensten, noch undeutlichen Ergebnissen herübergezogen wird.

(Das hat zwar seine Analogien auch anderwärts: auf die Freilichtmalerei folgt der Präraphaelitismus, Böcklin, Hans Thoma, Stuck, Max Klinger bilden nur eine Kette, Watts ist der Nachfolger von Rosetti und Madox Browne, der Zeitgenosse der Glasgower Landschafter.) Für Hawthorne und Ibsen ist das Hauptlaster der modernen Menschheit, das feigste und nichtswürdigste, das alles Leben verpestet und das ausgerottet werden muß, bevor irgend Gutes denkbar ist, die Heuchelei, die sie das ganze Leben durch mit der größten Heftigkeit befehden. Man darf diese Parallele natürlich nicht pressen; ich wollte sie nur erwähnen, weil sie meine Ansicht bekräftigt, daß Ibsen von den Verhältnissen seiner Zeit ebenso bestimmt worden ist wie jeder große Dichter, wie, endlich ins Allgemeine übertragen, jeder Mensch überhaupt.

Nach der Beherrschung aller Mittel seiner Kunst, nach der Fähigkeit, dem Unscheinbaren die stärksten Wirkungen zu entlocken und die Seelen der Leser und Hörer zu bezwingen, müßte man Henrik Ibsen den größten Dichtern aller Zeiten anreihen. Aber es fehlt, wenn ich recht urteile, seiner Begabung ein Element, das dem poetischen Genius allerersten Ranges unentbehrlich ist. Man merkt sofort bei den wenigen lyrischen Gedichten Ibsen's, daß er immer zuerst den Gedanken faßt und hegt, dann das Bild hinzufindet, oftmals mit großem Glück. Gedanke und Bild treten nie zugleich auf und so, daß das Früher oder Später unentschieden bliebe. Mit anderen Worten heißt das: die Intuition ist bei Ibsen nicht die stärkste Gabe, nicht wie Shakspere, Wolfram von Eschenbach, Goethe besitzt er in ihr den Mikrokosmus der Dichtung, der den Makrokosmus von Welt und Leben im engen Raum der Worte wiederspiegelt. Ibsen ist ein reflektierender Dichter, er schöpft nicht aus einem Urgrund unmittelbarer Anschauung, sondern gestaltet mit sorgsamer Über=

legung. Bei der Entstehung seiner Dramen war der allgemeine Satz immer eher vorhanden als der Umriß, der Schatten des Werkes selbst. Das geht schon aus der Art hervor, wie er die Probleme stellt und wie er ihre Ausführung bis in die feinsten Einzelheiten berechnet. Es herrscht deßhalb in manchen seiner Dramen eine gewisse Kälte, die er freilich damit entschuldigen mag, daß die Glut der ersten Eingebung nicht andauern darf, während die Arbeit gestaltet wird. Und jedesfalls weiß Ibsen eben diesen Mangel seiner Begabung aufs beste wieder auszuwerten, er macht seine Schwäche zur Stärke in der geradezu außerordentlichen Durchführung seiner dramatischen Studien. Man kann von ihm lernen wie kaum von einem zweiten Meister. Freilich bleibt dem Schüler dann stets noch Eines zurück, das nicht erworben und angeeignet werden kann: die strenge, hohe, lautere Persönlichkeit dieses ernsten Menschen und Dichters Ibsen, der die kummervollen und belasteten Geschlechter unseres niedergehenden Jahrhunderts aufwärts leitet in das Morgenlicht kommender reinerer Zeiten.

9.

Bücherlisten.

I.

Klassiker der Weltlitteratur.

Die Bibel.

Homer, übers. Voß. R.[1]
Aischylos, übs. Donner. R.
Sophokles, übs. Ad. Schöll.
Euripides, übs. Minckwitz-Binder. R.
Aristophanes: Wolken, Vögel, Wespen, Frösche, übs. Droysen R.
Griechische Lyrik, übs. Mörike.
Theokrit, übs. Mähly.
Herodot, übs. Bähr.
Thukydides, übs. Wahrmund.
Demosthenes, Rede vom Kranze, übs. Westermann. R.
Platon: Gastmahl, Phädon, Apologie, Kriton, Staat, übs. Prantl. R.
Plutarch, übs. Eyth. R.
Lukian, übs. Wieland.

Horaz, übs. Bacmeister; Satiren, Episteln, übs. Wieland. R.
Catull, übs. Heyse.
Ovid, Metamorphosen, übs. Mezger. R.
Properz, Tibull, übs. Teuffel und Hertzberg.
Vergil: Aeneis, übs. Hertzberg. R.
Cicero: Briefe, Reden für Archias, gegen Catilina, gegen Antonius, gegen Verres, übs. Mezger, Wendt, Binder 2c. R.
Tacitus, übs. Roth.

---

[1] Beigesetztes R. bezeichnet, daß eine (nicht gerade die genannte) Übersetzung oder Ausgabe in Reclam's Universalbibliothek ganz oder teilweise erschienen ist. Eine Klammer behält das Buch der Herrenlektüre vor.

St. Augustin, De civitate Dei, Confessionen.

Nibelungen, übs. Simrock. R.
Walther v. d. Vogelweide, übs. Simrock, bearb. Samhaber.[1] R.
Wolfram v. Eschenbach, Gottfried v. Straßburg, bearbeitet von Wilhelm Hertz.
Berthold v. Regensburg, Sermones latini (noch ungedruckt).

Volkslieder, herausg. v. Uhland.
Volksbücher, herausg. v. Simrock, Schwab. R.
Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.
Deutsche Sagen der Brüder Grimm.

Das protestantische Kirchenlied, s. Wackernagel's Lesebuch. (P. Gerhardt: R.)
Martin Luther: Tischreden, An den Adel deutscher Nation. R.
Grimmelshausen, Simplicissimus.

Gellert: Fabeln und Erzählungen. R.
Klopstock: Oden. R.
Lessing: Dramen, Hamburgische Dramaturgie, Laokoon, Die Erziehung des Menschengeschlechtes. R.
Bürger: Balladen. R.
Herder: Stimmen der Völker in Liedern. R. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit.
Wieland: Musarion. R. Geron der Adeliche, Oberon. R. Die Abderiten. R.
Voß: Luise. R. Der Geburtstag.
Schiller: Gedichte, Dramen, Briefe über ästhetische Erziehung, Über Anmut und Würde, Über naive und sentimentalische Dichtung. R.
Goethe: Gedichte, Dramen, Werther, Wilhelm Meister, Dichtung und Wahrheit, Italienische Reise, Briefwechsel mit Schiller. R.
Novalis (v. Hardenberg): Dichtungen.
Hebel: Schatzkästlein.
H. v. Kleist: Dramen, Michael Kohlhaas. R.
Grillparzer: Dramen, Der arme Spielmann.
Heine: Buch der Lieder. R.

---

[1] Für die Poesie des deutschen Mittelalters ein Übersichtsbuch, etwa F. Khull's Geschichte der altdeutschen Dichtung; insbesondere aber, was zugleich auch für die gesammte spätere deutsche Litteratur gilt, das ganz unübertreffliche und lange noch nicht genug geschätzte Deutsche Lesebuch von Wilhelm Wackernagel.

A. v. Chamisso: Gedichte. R.
Uhland: Gedichte.
Lenau: Gedichte. R.

Edda, übs. Simrock.
Holberg, übs. Rob. Prutz. R.
Tegnér: Frithjofssage, Abendmahlskinder. R.
Runeberg: Fänrik Stal, übs. Peters.
Andersen: Märchen. R.
Henrik Hertz: König René's Tochter.
Henrik Ibsen: Werke.

Thomas à Kempis: Von der Nachfolgung Christi.

Shakspere's Dramen, übs. Shaksperegesellschaft (Brandl). R.
Milton: Gedichte, Das verlorene Paradies, übs. Böttger. R.
Bunyan: The Pilgrim's progress.
Percy: Reliques of Ancient English Poetry.
Fielding: Tom Jones.
Swift: Gulliver's Travels.
Sterne: Sentimental Journey, Tristram Shandy.
Goldsmith: The Deserted Village, The Vicar of Wakefield, Comedies. R.
The Spectator.
De Foe: Robinson Crusoe. R.
Burns, übs. Ad. Laun. R.
Walter Scott: The Lord of the Isles, Romane R.
Byron: Childe Harold's Pilgrimage, Manfred, Don Juan, übs. Gildemeister. R.
William Wordsworth: Gedichte.

Benjamin Franklin: Selbstbiographie. R.
Ralph Waldo Emerson: Essays.
Nathaniel Hawthorne: The Scarlet Letter, Twice-told Tales, Mosses from an Old Manse.

La Chanson de Roland, übs. Hertz.
Michel de Montaigne: Essais.
Montesquieu: De l'esprit des lois, lettres Persanes. R.
Pascal: Pensées, Lettres à un Provincial. R.

Bossuet: Sur la Providence, Sur la Mort.
Lafontaine: Contes et Fables. R.
La Bruyère: Caractères.
Corneille: Dramen. R.
Racine: Dramen. R.
Molière: Lustspiele. R.
Voltaire: Siècle Louis XIV., Romane, Briefwechsel.
Rousseau: Confessions, Nouvelle Héloïse. R.
Diderot: Contes.
André Chénier: Gedichte.
Staël: Sur l'Allemagne, Corinne.
Lamartine: Méditations.
Barbier: Iambes.
Béranger: Chansons, übs. Ad. Laun. R.
Alfred de Musset: Poésies diverses, Poésies nouvelles, Lorenzaccio, Novellen.
Victor Hugo: Contemplations, Feuilles d'automne, Chantes du crépuscule, Hernani, Ruy Blas, Le Roi s'amuse. R. Notre Dame de Paris.

Dante, übs. Gildemeister. R.
Petrarca, übs. Förster. R.
Boccaccio: Decamerone, übs. Witte.
Tasso: Gerusalemme liberata, übs. Gries, Streckfuß. R.
Ariosto, übs. Heyse, Gildemeister.
Alfieri, übs. Rehfues und Tschamer. R.
Manzoni: I Promessi Sposi, übs. Ed. v. Bülow. R.
Leopardi, übs. Brandes.

Cid, übs. Herder. R.
Calderon: Dramen, übs. Frh. v. Malsburg, Lorinser. R.
Lope de Vega: Dramen. R.
Cervantes: Don Quijote, übs. Tieck. R. Novelas Ejemplares, übs. Baumstark.

Camoëns: Os Lusiadas, übs. Storck.

Puschkin, übs. Bodenstedt. R.
Lermontow, übs. Bodenstedt. R.
Nekrassow: Werke, übs. Köcher.

Mickiewicz: Herr Thaddäus, übs. Lipiner.

Preschiren, übs. A. Grün, Samhaber.

Serbische Volkslieder, übs. Siegfr. Kapper, Talvj.

Petöfy, übs. Aigner. R.
Arany: Toldi, übs. Kolbenheyer.

II.

Auswahl moderner Erzählungslitteratur.

Alexis Willibald: Die Hosen des Herrn v. Bredow, Isegrimm, Der falsche Waldemar, Der Roland von Berlin.
Anders Fr. (=Max Allihn): Skizzen aus unserem h. Volksleben.
Anzengruber: Gesammelte Erzählungen.
Arnim, Achim v.: Die Kronenwächter, Gräfin Dolores.
Arnold H.: Novellen, Neue Novellen.
Artaria R.: Das erste Jahr im neuen Haushalt.
Auerbach: Dorfgeschichten, Auf der Höhe, Das Landhaus am Rhein.
Berlepsch Goswina v.: Mann und Weib, Bergvolk.
Bernstein: Vögele der Maggid.
Bleibtreu Karl: Dies Irae.
Böhlau Helene: Rathsmädelgeschichten, Reines Herzens schuldig.
Brachvogel Emil: Friedemann Bach, Beaumarchais.
Brentano Clemens: Erzählungen.
Brinckmann John: Erzählungen.
Bülow Marg. v.: Novellen.
Dincklage Emilie v.: Geschichten aus dem Emslande.
Droste-Hülshoff A. v.: Die Judenbuche.
Ebner-Eschenbach: Gesammelte Schriften, Božena.
Eichendorff Josef, Frh. v.: Aus dem Leben eines Taugenichts.
Felder Franz Michael: Reich und Arm, Die Sonderlinge.
Fischer Wilhelm: Grazer Novellen.
Fontane Theodor: Gesammelte Erzählungen und Romane.
François Louise v.: Die letzte Reckenburgerin, Der Katzenjunker, Judith.
Franzos K. E.: Die Juden von Barnow, Der Kampf ums Recht, Aus der großen Ebene, Der Gott des alten Doctors.

Frapan Ilse: Hamburger Novellen, Zwischen Elbe und Alster.
Frenzel K.: Freier Boden.
Freytag G.: Soll und Haben, Die verlorene Handschrift, Die Ahnen.
Ganghofer L. A.: Der Klosterjäger, Die Martinsklause, Schloß Hubertus, Der laufende Berg.
Gerstäcker Fr.: Die Regulatoren in Arkansas.
Goltz Bogumil: Das Buch der Kindheit.
Gotthelf Jerem. (Bitzius): Uli der Knecht, Uli der Pächter, Erzählungen.
Grasberger Hans: Neues Novellenbuch, Maria Buch, Maler und Modell.
Grimm Herm.: Novellen, Unüberwindliche Mächte.
Gutzkow K. F.: Die Ritter vom Geiste, Hohenschwangau.
Hackländer Fr. W.: Europäisches Sklavenleben, Handel und Wandel, Soldatenleben im Frieden, Wachtstubenabenteuer.
Hagen E. A.: Norica.
Halm (Münch-Bellinghausen): Die Marcipanlise, (Das Haus an der Veronabrücke).
Hartmann Mor.: Der Krieg um den Wald, Novellen.
Hauff Wilh.: Erzählungen, Märchen, Liechtenstein.
Heyse Paul: Novellen, Die Kinder der Welt, Im Paradies, Merlin.
Höfer Ed.: Aus dem Volk, Erzählungen eines alten Tambours, Der Demagoge, Kleines Leben.
Hoffmann H.: Das Gymnasium zu Stolpenburg, Landsturm.
Hoffmann T. A.: Die Elixiere des Teufels, Die Serapionsbrüder, Nachtstücke, Phantasiestücke in Callot's Manier.
Holtei, K. v.: (Die Vagabunden), Christian Lammfell.
Hopfen Hans: Bayerische Dorfgeschichten, Juschu, Der alte Praktikant.
Huch Ricarda: Erinnerungen v. Ludolf Urslen dem Jüngeren.
Immermann K. L.: Münchhausen.
Jensen Wilh.: Aus stiller Zeit, Das Pfarrhaus von Ellernbrook.
Justus Th.: Strandgeschichten. R.
Keller Gottfr.: Sämmtliche Werke.
Kirchbach Wolfg.: Nord und Süd, Salvator Rosa.
Kompert Leop.: Aus dem Ghetto.
Kretzer Max: (Zwei Genossen), Meister Timpe, Bergpredigt.
Kürnberger Ferd.: Novellen, Löwenblut.

Kurz Hermann: Schiller's Heimatsjahre, Der Sonnenwirt, Die beiden Tubus, der Weihnachtsfund.
Kurz Isolde: Florentinische Novellen, Ital. Erzählungen.
Laube Heinr.: Der deutsche Krieg.
Leander Rich. (Volkmann): Träumereien an französischen Kaminen.
Lentner J. Fr.: Geschichten aus Tyrol und Oberbayern.
Lewald Fanny: Benedict, Der Seehof, Von Geschlecht zu Geschlecht.
Liliencron Detlev v.: Kriegsnovellen.
Lindau Rud.: Vier Novellen, Die kleine Welt.
Ludwig Otto: Zwischen Himmel und Erde, Die Heiterethei und ihr Widerspiel.
Meyer C. F.: Jürg Jenatsch, Die Versuchung des Pescara, Novellen.
Mehr Melch.: Erzählungen aus dem Ries.
Mörike Ed.: Maler Nolten, Erzählungen.
Mügge Theod.: Afraja, Erich Randal.
Müller Otto: Der Stadtschultheiß von Frankfurt, Erzählungen.
Müller v. Königswinter Wolfg.: Erzählungen eines Rheinischen Chronisten.
Niese Charlotte: Aus dänischer Zeit, Geschichten aus Holstein, Licht und Schatten.
Ompteda, Georg Frh. v.: Sylvester von Geyer.
Pantenius Th. H.: Im Gottesländchen.
Pestalozzi: Lienhard und Gertrud.
Prutz Rob.: Das Engelchen.
Raabe Wilh.: Die Chronik der Sperlingsgasse, Die Kinder von Finkenrode, Der Hungerpastor, Unseres Herrgotts Canzlei, Der heilige Born, Der Regenbogen, Ferne Stimmen, Der Lar, Gesammelte Erzählungen.
Rank Jos.: Aus dem Böhmerwalde, Aus Dorf und Stadt.
Reichenau Rud.: Aus unsern vier Wänden.
Rellstab Ludwig: 1812.
Reuter Fritz: Ut de Franzosentid, Ut mine Festungstid, Ut mine Stromtid, Dörchläuchting, Schurr Murr.
Reuter Gabriele: Aus guter Familie, Frau Bürgelin und ihre Söhne.
Riehl, W. H. v.: Gesammelte Geschichten und Novellen.
Roberts, Bar. v.: Die schöne Helena.
Rodenberg Julius: Die Grandidiers, Die Straßensängerin von London.
Roquette Otto: Heinrich Falk, Novellen, Neues Novellenbuch.

Rosegger P. K.: Schriften des Waldschulmeisters, Aus der Waldheimat, Der Gottsucher, Jakob der Letzte, Das ewige Licht, Erdsegen.
Saar, Ferd. v.: Novellen aus Österreich, Drei neue Novellen, Schicksale, Frauenbilder, Schloß Kostenitz, Herbstreigen, Nachklänge.
Schaumberger H.: Fritz Reinhardt, Im Hirtenhaus.
Schefer Leop.: Novellen, Neue Novellen.
Scheffel, J. V. v.: Ekkehard, Hugideo.
Scherr Joh.: Rosi Zurflüh, Michel.
Schindler Alex. (Jul. v. d. Traun): Zwei Novellen.
Schmid, H. v.: Almenrausch und Edelweiß, Der Kanzler von Tyrol.
Schmidt Max: Der Georgithaler, Johannisnacht.
Schnitzler Arthur: Die Frau des Weisen,
Schoene Alfred: Der blaue Schleier.
Schubin Ossip: Auf Ehre, O du mein Österreich, Gloria victis.
Schücking Levin: Der Bauernfürst.
Schweichel Rob.: Der Bildschnitzer vom Achensee.
Sealsfield Ch. (Postel): Der Legitime und die Republikaner, Morton, Das Cajütenbuch.
Seidel Heinr.: Vorstadtgeschichten, Jorinde.
Siegfried Walther: Tino Moralt, Um der Heimat willen.
Sperl August: Die Fahrt nach der alten Urkunde.
Spielhagen Fr.: Problematische Naturen, In Reih' und Glied, Hammer und Amboß, Sturmflut, Plattland, Novellen.
Spindler K.: Der Jude, Der Vogelhändler von Imst.
Steinhausen Heinrich: Irmela.
Steub Ludw.: Novellen, Deutsche Träume.
Stifter Adalb.: Studien.
Storm Theod.: Novellen.
Sudermann H.: Romane und Novellen.
Telmann Konr. (Zitelmann): Novellen, Unter'm Strohdach.
Tieck Ludwig: Novellen.
Uhl Friedr.: Die Theaterprinzessin, Farbenrausch.
Verbeck O.: Erzählungen.
Viebig Clara: Kinder der Eifel, Vor Tau und Tag.
Vischer Fr. Th.: Auch Einer.
Voß Rich.: Römische Dorfgeschichten, Scherben.

Waldmüller Robert: Don Adone.
Weigand Wilhelm: Die Frankenthaler.
Wichert Ernst: Aus Leben, Ein starkes Herz.
Widmann J. V.: Novellen.
Wilbrandt Hermann Ifinger, Der Dornenweg, Die Osterinsel.
Wildenbruch, E. v.: Novellen, Der Astronom.
Wolf Karl: Geschichten aus Tirol.
Ziegler Franz: Novellen.

Zwei Sammlungen, ‚Deutscher Novellenschatz', herausg. von Paul Heyse und Herm. Kurz, ‚Neuer deutscher Novellenschatz', herausg. von Paul Heyse und Ludwig Laistner, enthalten viele treffliche Stücke, aber auch, besonders die erste, manches Minderwertige.

Conscience Hendrik: Der arme Edelmann, Der Geizhals, Der Rekrut, Der Löwe von Flandern.
Couperus, Romane.

Baudit Sophus: Wildmoorprinzeß, Chronik des Garnisonsstädtchens.
Björnstjerne Björnson: Erzählungen. R.
Elster Kristian: Gefährliche Leute.
Holger Drachmann: Seegeschichten R.
Jacobsen J. P.: Niels Lyhne, Novellen, Marie Grubbe. R.
Kielland Alex.: Schiffer Worse, Garman und Worse R., Arbeiter.
Lie J.: Der Hellseher. R.
Schmidt Rudolf: Erzählungen R.

Topelius Zach.: Erzählungen des Feldscheers.

Austen Miss: Sense and Sensibility, Pride and Prejudice, Mansfield Park.
Barrie J. M.: Sentimental Tommy.
Bell Currer (Brontë Charlotte): Jane Eyre. — Ellis and Acton Bell: Wuthering Heights.
Besant W.: The World went very well then, The Inner House. — & J. Rice: Ready-Money Mortiboy.
Black W.: Madcap Violet.
Blackmore R. D.: Lorna Doone, Christowell.
Braddon Miss: Lady Audley's Secret.

Broughton Rh.: Red as a Rose is She.
Brown John: Rab and his Friends.
Bulwer (Lord Lytton): Pelham, Eugen Aram, The Caxtons, Caxtoniana.
Caine H.: The Bondman, The Manxman.
Chronicles of the Schönberg-Cotta-Family.
Collins Wilkie: The Woman in White, The Moonstone.
Conway H.: Called Back.
Craik (Miss Mulock): John Halifax, Gentleman.
Crockett S. R.: Clog Kelly.
Dickens Charles (Boz): Romane.
Disraeli B.: Coningsby, Lothair.
Doyle A. C.: Sherlock Holmes.
Edgeworth M. Miss: Popular Tales.
Egerton George: The Wheel of God.
Eliot George (Mrs. Lewes): Romane.
Gerard O.: A spotless Reputation.
Gissing G.: Demos.
Hamerton Ph. G.: French and English.
Hardy Thomas: Far from the Madding Crowd, The Return of the Native, The Woodlanders, Wessex Tales, Tess of d'Urbervilles, (Judge the Obscure).
Harraden Beatrix: Ships that pass in the Night.
Helps A.: Friends in Council.
Hughes Thomas: Tom Brown's School-Days.
Jacobs W. W.: Sea Urchins.
James G. P. R.: Darnley.
Jerome Jerome: Idle Thoughts of an Idle Man, Novel Notes.
Kingsley Charles: Hypatia, Westward Ho, Hereward the Wake.
Kipling Rudyard: Plain Tales, The Light that failed, First and Second Junglebook, The Day's Work.
Lamb Charles: The Essays of Elia and Eliana.
Lemon Mark: Wait for the End, Falkner Lyle.
Lever Charles: Arthur O' Leary, Charles O' Malley, The Dodd Family abroad.
Linton E. Lynn: Patricia Kemball.
Lyall E.: We Two, Won by Waiting.
Maarten Maartens: The Sin of Joost Avelingh, My Lady Nobody.
Marryat Capt.: Jacob Faithful, Peter Simple, The Settlers, Mr. Midshipman Easy.

Marryat Flor.: No Intentions.
Marshall E.: Winchester Meads.
Meredith G.: Beauchamps Career.
Merriman: With Edged Tools.
Murray E. C. Grenville: The Member for Paris, French Pictures in English Chalk.
Oliphant Mrs.: The Minister's Wife, High Spirits.
Payn James: Found Dead, For Cash Only, The Disappearance of George Driffell.
Philips J. C.: As in a Looking Glass.
Poynter E. Frances: My Little Lady.
Quincey Thomas de: Confessions of an Opium-Eater.
Reade Charles: The Cloister and the Hearth, It is never too late to mend, Hard Cash, Christie Johnstone.
Savage R. H.: My Official Wife.
Sheppard Nathan: Shut up in Paris.
Shorthouse J. H.: John Inglesant.
Stevenson Rob. L.: The new Arabian Nights, The Merry Men, The Master of Ballantrae, Weir of Hermiston.
Thackeray William M.: Vanity Fair, Pendennis, The Newcomes, Henry Esmond, Miscellanies.
Trollope Anthony: The Bertrams, The Warden, Barchester Towers, The last Chronicle of Barset.
Ward, Mrs. Humphry: Robert Elsmere, David Grieve, Marcella, Sir George Tressady, Helbeck of Bannisdale.
Warren S.: Ten Thousand a Year.

Alcott L.: Little Women.
Aldrich Th. B.: Prudence Palfrey, The Story of a Bad Boy.
Allen J. L.: The Choir Invisible.
Barton E. W.: A Hero in Home spun.
Bellamy E.: Miss Ludington's sister, Looking Backward.
Boyle V. F.: Brockenbourne.
Bret Harte: Tales of the Argonauts, Idyls of the Foothills, The Story of a Mine, The Heir of the Mac Hulishes, Tales of Trail and Town.
Burnett Fr. H.: That Lass o'Lowrie's, Little Lord Fauntleroy.
Cable George W.: Old Creole Days, The Grandissimes, Dr. Sevier, Bonaventure.

Cooper J. F.: The Spy, The Pioneers, The Pathfinder, The Deerslayer, The Last of the Mohicans.

Craddock Ch. E. (Miss Murfree): In the Tennessee Mountains, The Prophet of the Big Smoky Mountains, The Despot of Broomsedge Cove.

Crawford F. M.: Mr. Isaacs, To Leeward, Marzio's Crucifix, Casa Braccio.

Curtis G. W.: Prue and I.

Eggleston: The Hoosier Schoolmaster, The Graysons.

Harris J. Ch.: Uncle Remus, At Teague Poteets, Mingo.

Habberton J.: Helen's Babies.

Holmes O. W.: The Autocrat af the Breakfast-Table, Elsie Venner, Over the Teacups.

Howe E. W.: The Story of a Country Town.

Howells W. D.: Their Wedding Journey, The Lady of the Aroostook, The Undiscovered Country, A Modern Instance, The Rise of Silas Lapham, A. Woman's Reason, Annie Kilburn.

Irving Wash.: The Knickerbocker History of New-York, Sketchbook, The Chronicles of Wolfert's Roost.

Jackson H.: Ramona.

James H.: The American, The Portrait of a Lady, Princess Casamassima, Daisy Miller, The Aspern Papers.

Jewett S. O.: A Marsh Island, A White Heron etc.

Judd Sylvester: Margaret.

King Grace: New-Orleans.

Kingsley Henry: Geoffry Hamlin, The Hillyars and the Burtons.

Mark Twain (Clemens): Roughing it, The Life on the Mississippi, The Adventures of Tom Sawyer, The Innocents Abroad.

Marvel Ik. (Mitchell): Dream-Life, Reveries of a Bachelor.

Mitchell Weir: Hugh Wynne, The Adventures of François.

Parker Gilbert: The Seats of the Mighty, The Battle of the Strong.

Poe E. A.: Tales.

Praed Campbell: Affinities, The Head Station.

Roe J.: The Opening of a Chestnut-Burr.

Stockton Fr.: Rudder Grange, Short Stories.

Stowe H. Beecher: Uncle Tom's Cabin, Old Townfolks.

Tasma, Uncle Piper.

Wallace L.: Ben Hur.

Willis N. P.: Rag Papers.
Woolson C. F.: Anne.

About E.: Les mariages de Paris.
Balzac H.: Le père Goriot, Eugénie Grandet, César Birotteau, La peau de chagrin, La recherche de l'absolu, (Cousine Bette, Contes drôlatiques).
Bazin René: En province.
Bourget P.: (Mensonges), Outre-Mer, Voyageuses.
Cherbuliez V.: Un cheval de Phidias, L'idée de Jean Têterol, Samuel Brohl et Comp., Jacquine Vanesse.
Coppée Fr.: Contes en prose, Henriette, Contes rapides.
Daudet Alph.: Fromont jeune et Risler aîné, Contes du Lundi, Le Nabab, Les aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon, Tartarin sur les Alpes, Soutien de famille.
Daudet Alph. Mad.: Journées de femme.
Dumas Alex.: Les trois Mousquetaires.
Erckmann-Chatrian: Histoire d'un conscrit de 1813, Madame Thérèse, L'ami Fritz, La maison forestière.
Fabre: L'abbé Tigrane.
Feuillet Oct.: Le roman d'un jeune homme pauvre.
Flaubert Gust.: (Madame Bovary). Trois contes. L'éducation sentimentale.
France A.: Le crime de Sylvestre Bonnivard, (Le lys rouge), L'orme du mail, L'anneau d'amethyste.
Gautier Theoph.: (Mademoiselle de Maupin), Le capitaine Fracasse.
Goncourt Edm. u. Jules: (Germinie Lacerteux).
Gréville H. (Durand): Dosia, Le violon russe.
Gyp: (Le baron Sinaï.)
Halévy: L'abbé Constantin, Criquette.
Hervieu: (L'armature).
Legouvé: Dernier travail, derniers souvenirs.
Loti P.: Le roman d'un enfant, Pécheurs d'Islande.
Maupassant Guy de: (Pierre et Jean, Notre Coeur, La Maison Tellier, Bel-Ami, Le Horla etc.).
Mérimée Prosp.: Carmen, Colomba, Le vase étrusque.
Murger Henri: Scènes de la vie de Bohême.
Nodier Charles: Contes Fantastiques, Souvenirs de la Révolution, Nouvelles.
Prévost Marcel: (Les Demi-Vierges.)

Renan E.: Souvenirs d'enfance. — Ma soeur Henriette.
Rod: Les roches blanches, Le ménage du pasteur Naudié.
Sand George (Dudevant): Indiana, André, Consuélo, La mare au diable, La petite Fadette.
Sandeau J.: Mlle de la Seiglière.
Soulié Fr.: Mémoires du diable.
Souvestre Ém.: Au coin du feu, Le mémorial de famille.
Theuriet André: Le mariage de Gérard, Nouvelles intimes, Le Procès Froideville.
Tillier Claude: (Mon oncle Benjamin.)
Töpffer Rod.: Nouvelles Génevoises.
Verne J.: Le tour du monde en 80 jours.
Vigny Alfr. de: Cinqmars.
Zola E.: (L'assommoir, Germinal), La débâcle.

Führer der französischen Kritik:

Bourget Paul: Essais de psychologie contemporaine.
Brunetière: Manuel de l'histoire de la littérature française.
Deschamps Gaston: La vie et les livres.
Doumic René: Les jeunes. — Études sur la littérature française.
Filon Augustin: De Dumas à Rostand.
Lemaître Jules: Les contemporains. — Impressions de théatre.
Paris Gaston: Penseurs et Poètes.
Sainte-Beuve: Causeries du lundi. — Nouveaux lundis.
Taine H.: Essays de critique et d'histoire. — Nouveaux essais. — Derniers essais.

Amicis Edm. de: La vita militare, Il cuore, Novellen.
d'Annunzio Gabriel: Romane.
Bersezio Vitt.: II novelliere contemporaneo.
La Farina Salv.: Il mio figlio, Die Liebe hat hundert Augen. N.
Ongaro dall': Novellen.
Verga G.: Cavalleria rusticana. N.

Alarcon P. A. de: Cosas que fueron, Amores y amorios, La noche buena del poeta. — Der Dreispitz.
Caballero Fernan (Böhl de Faber): Clemencia, Die Möve.
Trueba Ant. de: Cuentos campesinos, Narraciones populares.
Valera Juan: Pepita Jimenez.

Dostojewski F.: Raskolnikow, Die Brüder Karamasow.
Gogol N.: Tote Seelen, Taras Bulba. R.
Gontscharow J. A.: Am Abhang. R.
Pissemski A.: Tausend Seelen.
Tolstoi L., Graf: Krieg und Friede, Anna Karenina.
Tschernyschewski N. G.: Was thun?
Turgenjew J.: Tagebuch eines Jägers, Das adelige Nest, Väter und Söhne, Rauch, Neuland, Kleine Erzählungen, Senilia.

Czaikowski Mich.: Wernyhora.
Kraszewski J. J.: Morituri, Resurrecturi, Jermola der Töpfer. R.
Sienkiewicz H.: Dorfgeschichten, Zersplittert. R.

Čech Sv.: Novellen R.
Němcova Boz.: Die Großmutter. R.
Neruda Jan: Genrebilder, Kleinseitner Geschichten. R.
Vrchlicky Jar: Farbige Scherben. R.

Slavici: Die Glücksmühle. R.

Eötvös J. v.: Der Dorfnotär. R.
Jokai M.: Siebenbürgens goldnes Zeitalter, Schwarze Diamanten, Ein Goldmensch. R.

III.

Aus deutscher Poesie und Prosa.

A. Lyrik.

Ambrosius Johanna: Gedichte.
Arndt Ernst Moriz: Gedichte.
Beck Karl: Nächte, Täubchen im Nest.
Blätter für die Kunst (Stefan George, Hugo v. Hofmannsthal, Kraeger u. A.).
Bodenstedt Franz: Die Lieder des Mirza Schaffy, Aus dem Nachlasse Mirza Schaffy's.
Busse Karl: Gedichte.
Dehmel Richard: (Erlösungen, 2. Aufl.)
Drewes Lebrecht: Gedichte.
Droste-Hülshoff, Annette Freiin v.: Gedichte, Das geistliche Jahr.
Eichendorff, Josef Freiherr v.: Gedichte.

Falke Gustav: Tanz und Andacht, Neue Fahrt.
Fischer Johann Georg: Gedichte.
Fitger Arthur: Fahrendes Volk, Winternächte.
Freiligrath Ferdinand: Gedichte.
Frey Adolf: Totentanz.
Geibel Emanuel: Gedichte, Juniuslieder, Neue Gedichte, Spätherbstblätter.
Gerok Karl: Palmblätter, Pfingstrosen.
Gilm, Hermann v.: Gedichte.
Grasberger H.: Monotheistisches Wander- und Bilderbuch.
Grazie delle: Gedichte, Italische Vignetten.
Greif Martin: Gedichte.
Grün Anastasius: Spaziergänge eines Wiener Poeten, Gedichte, Schutt, Aus der Veranda.
Halm Friedrich: Gedichte.
Hamerling Robert: Sinnen und Minnen, Blätter im Winde.
Hango Hermann: Neue Gedichte.
Hebbel Friedrich: Gedichte.
Henckell Karl: Amselrufe.
Hensel Luise: Lieder.
Heyse Paul: Gedichte.
Hoffmann v. Fallersleben A. H.: Gedichte.
Hölderlin Joh. Chr. Fr.: Gedichte.
Hörmann, Angelika v.: Neue Gedichte.
Hopfen Hans: Gedichte.
Jordan Wilhelm: Andachten.
Keller Gottfried: Gedichte.
Kerner Justinus: Gedichte.
Kopisch August: Gedichte.
Leuthold Heinrich: Gedichte.
Liliencron Detlev v.: (Adjutantenritte, Kämpfe und Ziele, Kampf und Spiele).
Lingg Hermann: Gedichte.
Mayer Karl: Gedichte.
Milow Stefan: Auf der Scholle, Gedichte.
Mörike Eduard: Gedichte.
Mosen Julius: Gedichte.
Möser Albert: Gedichte.
Müller Wilhelm: Gedichte.

Platen, August Graf v.: Gedichte.
Rodenberg Julius: Lieder.
Roller Christian: Lieder und Romanzen.
Rückert Friedrich: Gedichte.
Saar, Ferdinand v.: Gedichte, Wiener Elegien.
Sallet, Friedrich v.: Gedichte, Laienevangelium.
Salus Hugo: Gedichte.
Samhaber Edward: Dichtungen.
Schefer Leopold: Laienbrevier.
Scheffel, Jos. Vict. v.: Gaudeamus, Frau Aventiure.
Schenkendorf, Max Freih. v.: Gedichte.
Schoenaich-Carolath, Prinz v.: Dichtungen.
Schwab Gustav: Gedichte.
Seidl Joh. Gabr.: Bifolien.
Spitta K. J. Ph.: Psalter und Harfe.
Spitteler Karl: Balladen.
Stieler Karl: Wanderzeit, Ein Winteridyll.
Storm Theodor: Gedichte.
Sturm Julius: Gedichte.
Vintler, Hans v.: Gedichte.
Vorhofklänge.
Wackernagel Wilhelm: Gedichte.
Weber Friedr. Wilh.: Gedichte, Herbstblätter.
Zedlitz, H. Chr. Freih. v.: Todtenkränze.
Ziel Ernst: Gedichte.
Zitelmann Ernst: Gedichte, Memento vivere.

Groth Klaus: Quickborn.
Grübel Joh. Konr.: Gedichte in Nürnberger Mundart.
Hagen Kaspar: Dichtungen in alemannischer Mundart.
Hebel Joh. Peter: Alemannische Gedichte.
Heinzel Max: Ock ni trübetimplig!
Holtei, Karl v.: Schlesische Gedichte.
Hörmann Leopold: Neue Lieder und Gedichte in oberösterreichischer Mundart.
Hörmann, Ludw. v.: Schnadahüpfln.
Jarisch Anton: Heimatsklänge.
Jungmair Rudolf: Tombakene Flinserln.
Kaltenbrunner K. A.: Obderennsische Lieder.
Kobell, Franz v.: Gedichte in oberbayrischer, pfälzischer Mundart.

Lindemayr Maurus: Dichtungen.
Lutterottis Gedichte, herausgegeben durch v. Hörmann.
Reuter Fritz: Läuschen un Riemels.
Rosegger P. K.: Zither und Hackbrett, Stoansteirisch.
Seeger von der Lutz: Nit lugg lô.
Seidl Joh. Gabr.: Flinserln.
Stelzhammer Franz: Gedichte in obderennsischer Volsmundart.
Stieler Karl: Weil's mi freut, Habt's a Schneid, Um Sunnawend.

Wustmann G.: Als der Großvater die Großmutter nahm.
Theodor Storm: Hausbuch.
Avenarius Ferdinand: Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850.

B. Epik.

Domanig Karl: Der Abt von Fiecht.
Ebert Egon: Wlasta.
Grün Anastasius: Der Pfaff vom Kahlenberg.
Halm Friedrich: Charfreitag.
Hamerling Robert: (Ahasver in Rom, Der König von Sion).
Hebbel Friedrich: Mutter und Kind.
Hertz Wilhelm: Hugdietrich's Brautfahrt, (Bruder Rausch), Spielmannsbuch.
Heyse Paul: Novellen in Versen.
Hörmann, Angelika v.: Die Saligen, Oswald von Wolkenstein.
Immermann K. L.: Tulifäntchen, Tristan und Isolde.
Kinkel Gottfried: Otto der Schütz.
Lenau Nikolaus: Die Albigenser, Savonarola.
Lingg Hermann: Die Völkerwanderung.
Meyer Konr. Ferd.: Hutten's letzte Tage.
Milow Stephan: Höhen und Tiefen.
Misson Josef: Da Naz.
Mörike Eduard: Idylle vom Bodensee.
Mosen Julius: Ritter Wahn.
Müller v. Königswinter, Wolfgang: Die Maikönigin.
Platen, August Graf v.: Die Abbassiden.
Putlitz, Gustav v.: Was sich der Wald erzählt.
Redwitz, Oskar Freih. v.: Amaranth, Odilo.
Reuter Fritz: Kein Hüsung, Hanne Nüte.
Roquette Otto: Waldmeister's Brautfahrt, Der Tag von Sct. Jakob.

Rückert Friedrich: Brahmanische Erzählungen.
Schack, Adolf Graf v.: Die Plejaden, Durch alle Wetter.
Scheffel, Jos. Vict. v.: Der Trompeter von Säckingen.
Scherenberg Chr. Friedr.: Waterloo, Ligny, Leuthen.
Schindler Alexander: Toledaner Klingen.
Schulze Ernst: Die bezauberte Rose.
Simrock Karl: Rheinsagen, Legenden, Das Amelungenlied.
Weber Friedr. Wilh.: Dreizehnlinden, Goliath.
Zedlitz, J. Chr. Freih. v.: Waldfräulein.

C. Dramatik.

Anzengruber Ludwig: Volksstücke.
Bauernfeld, Eduard v.: Lustspiele.
Brachvogel Albert Emil: Narciß.
Büchner G.: Danton's Tod.
Fitger Arthur: Adalbert von Bremen, Die Hexe, Von Gottes Gnaden, Die Rosen von Tyburn, Jean Meslier.
Freytag Gustav: Dramen.
Fulda Ludwig: Der Talisman.
Ganghofer Ludwig: Der Herrgottschnitzer von Ammergau, Der Geigenmacher von Mittenwald.
Gottschall, Rud. v.: Pitt und Fox.
Grabbe Christ. Dietr.: Hannibal.
Greif Martin: Corfitz Ulfeldt, Nero, Prinz Eugen.
Gutzkow Karl Ferd.: Dramen.
Hackländer Friedr. Wilh.: Der geheime Agent, Magnetische Kuren, Zur Ruhe setzen.
Halbe Max: Jugend, Mutter Erde.
Halm Friedrich: Dramen.
Hauptmann Gerhart: Dramen.
Hebbel Friedrich: Dramen.
Heyse Paul: Hans Lange, Colberg, Elfriede, Der Weltuntergang.
Hirschfeld Georg: Die Mütter.
Hofmannsthal Hugo v.: Die Frau am Fenster, Die Hochzeit der Sobeïde.
Immermann K. L.: Cardenio und Celinde, Andreas Hofer, Alexis, Merlin.
Jordan Wilhelm: Durch's Ohr.
Karlweis C.: Das grobe Hemd.

Körner Theodor: Dramen.
Kruse Heinrich: Dramen.
Kürnberger Ferdinand: Catilina.
Laube Heinrich: Dramen.
Lenau Nikolaus: Faust.
Lindner Albert: Brutus und Collatinus, Die Bluthochzeit.
Ludwig Otto: Dramen.
Morre Karl: Volksstücke.
Mosenthal Salomon: Deborah, Die deutschen Komödianten, Pietra.
Nissel Franz: Perseus, Dido, Die Zauberin am Stein, Agnes von Meran.
Raimund Ferdinand: Dramatische Dichtungen.
Saar, Ferdinand v.: Heinrich IV., Die beiden de Witt, Tempesta.
Schmid, Herm. v.: Volksstücke.
Schnitzler Arthur: Liebelei, Freiwild, Das Vermächtniß.
Sudermann Herm.: Dramen.
Voß Richard: Die Patrizierin, Alexandra.
Wichert Ernst: Der Narr des Glücks.
Wilbrandt, Adolf v.: Der Graf von Hammerstein, Die Maler, Gracchus, Die Tochter des Herrn Fabricius, Der Meister von Palmyra.
Wildenbruch, Ernst v.: Die Karolinger, Der Mennonit, Harold, Die Quitzows, Die Haubenlerche, Heinrich und Heinrichs Geschlecht.

D. Vermischte Prosa.

Allmers Hermann: Marschenbuch, Römische Schlendertage.
Arndt Ernst Moriz: Geist der Zeit.
Arnold Wilhelm: Deutsche Urzeit.
Auerbach Berthold: Briefwechsel mit Jakob Auerbach.
Baër, K. F. v.: Reden und Aufsätze.
Bähr Otto: Eine deutsche Stadt vor 60 Jahren.
Berger Arnold: Luther.
Berlepsch H. A.: Die Alpen.
Bettelheim Anton: Beaumarchais, Anzengruber, Deutsche und Franzosen, Acta diurna.
Bismarck, Fürst: Briefe, Reden, Gedanken und Erinnerungen.
Brahm Otto: Heinrich v. Kleist, Schiller.

Bülow, Gabriele v.: Briefe.
Burkhardt Jakob: Die Kultur der Renaissance.
Busch M.: Graf Bismarck und seine Leute.
Chiavacci Vincenz: Wiener vom Grund.
Curtius Ernst: Griechische Geschichte, Alterthum und Gegenwart.
Dahlmann F. C.: Geschichte der englischen Revolution, Geschichte der französischen Revolution.
Dahn Felix: Prokopius von Cäsarea.
Droste-Hülshoff, Annette v.: Briefwechsel mit Levin Schücking.
Eberty Felix: Walter Scott, Erinnerungen eines alten Berliners.
Elze Karl: Byron, Shakespeare.
Erdmann J. E.: Ernste Spiele.
Ethé Hermann: Essays und Studien.
Eyth, Max v.: Wanderbuch eines Ingenieurs.
Falke, Jakob v.: Die Kunst im Hause.
Fallmerayer Jak. Ph.: Fragmente aus dem Orient.
Fechner Gust. Theod.: Kleine Schriften.
Feuchtersleben, Ernst Chr. Freih. v.: Zur Diätetik der Seele.
Feuerbach Anselm: Ein Vermächtniß.
Fichte: Reden an die deutsche Nation.
Fontane Theodor: Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Meine Kinderjahre.
Forster G. K.: Ansichten vom Niederrhein, Schriften.
Frenzel Karl: Dichter und Frauen, Renaissance und Roccoco.
Freytag Gustav: Bilder aus der deutschen Vergangenheit, Karl Mathy, Erinnerungen aus meinem Leben, Technik des Dramas, Gesammelte Aufsätze.
Friedjung Heinr.: Der Kampf um die Vorherrschaft.
Friedländer Ludw.: Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms.
Gentz, Friedr. v.: Auserwählte Schriften.
Gervinus G. G.: Mein Leben.
Giesebrecht, Wilh. v.: Geschichte der deutschen Kaiserzeit.
Gildemeister Otto: Essays.
Goltz Bogumil: Vorlesungen.
Görres, Josef v.: Gesammelte Schriften.
Gregorovius Ferd.: Corsica, Wanderjahre in Italien.
Grimm Hermann: Goethe, Michelangelo, Essays.
Grimm Jakob: Auswahl aus den Kleineren Schriften.
Grimm Jakob und Wilhelm: Briefe.

Gurlitt Cornelius: Im Bürgerhause, Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts.
Hartmann Moriz: Bilder und Büsten.
Häusser Ludwig: Deutsche Geschichte,
Haym Robert: Wilhelm v. Humboldt, Herder.
Hehn Victor: Italien, Goethe.
Heigel Karl Theod.: Aus drei Jahrhunderten, Historische Vorträge und Studien.
Hettner Hermann: Kleine Schriften, Über Robinson Crusoe, Griechische Reiseskizzen.
Hildebrand A.: Das Wesen der Form.
Hildebrand R.: Tagebuchblätter eines Sonntags-Philosophen.
Hillebrand Karl: Zeiten, Völker und Menschen.
Holtei, Karl v.: Vierzig Jahre.
Hörmann, Ludwig v.: Tiroler Volkstypen, Die Jahreszeiten in den Alpen.
Horn, W. O. v.: Der Rhein.
Humboldt, Alex. v.: Kosmos.
Humboldt, Wilh. v.: Gesammelte Werke, Briefe an eine Freundin.
Jahn Otto: Mozart, Aus der Altertumswissenschaft, Biographische Aufsätze.
Janssen Joh.: Geschichte des deutschen Volkes.
Jhering Rud. v.: Geist des römischen Rechts.
Justi C.: Winckelmann und seine Zeit, Velasquez.
Kaden Woldemar: Wandertage in Italien, Italienische Gipsfiguren.
Keller Gottfried: Nachlaßschriften, Biogr. v. J. Baechtold.
Klöden, K. Fr. v.: Jugenderinnerungen.
Klopp Onno: Geschichten und Charakterzüge aus der deutschen Kaiserzeit.
Koberstein August: Vermischte Aufsätze.
Kürnberger Ferdinand: Siegelringe, Litterarische Herzenssachen.
Köstlin J.: Martin Luther.
Kramer G.: Karl Ritter.
Kügelgen, Wilh. v.: Jugenderinnerungen eines alten Mannes.
Lagarde, Paul de: Deutsche Schriften.
Lehmann Max: Scharnhorst.
Lehrs Karl: Populäre Aufsätze aus dem Altertum.
Leo Heinrich: Aus meiner Jugendzeit.

Loebell J. W.: Gregor von Tours.
Lotheissen Ferd.: Molière.
Lübke Wilhelm: Lebenserinnerungen.
Marshall Will: Spaziergänge eines Naturforschers.
Mayer Robert v.: Naturwissenschaftliche Schriften.
Mendelssohn-Bartholdy Felix: Briefe.
Meyer Elard Hugo: Homer und die Ilias.
Meyer Gustav: Essays und Studien.
Meyer R. M.: Goethe.
Minor Jakob: Schiller.
Moltke, Helmuth Graf v.: Briefe (aus der Türkei), Wanderbuch.
Mommsen Theodor: Römische Geschichte.
Möser J.: Patriotische Phantasien.
Nettelbeck J.: Lebensbeschreibung.
Nietzsche Fr.: Unzeitgemäße Betrachtungen I. II.
Nitzsch K. W.: Deutsche Studien, Ministerialität und Bürgerthum, Römische Geschichte, Deutsche Geschichte.
Oetker Friedrich: Aus dem norddeutschen Bauernleben, Lebenserinnerungen.
(Oppermann): E. Rietschel.
Passarge Louis: Aus baltischen Landen, Drei Sommer in Norwegen.
Pauli Reinhold: Bilder aus Altengland.
Penck A.: Das deutsche Reich.
Perthes Fr. Chr.: Leben.
Pertz G. H.: Stein.
Pfau Ludwig: Freie Studien, Kunst und Kritik.
Ranke, Leopold v.: Geschichte der Päpste, Geschichte der deutschen Reformation, Weltgeschichte.
Reumont, Alfred v.: Geschichte der Stadt Rom, Lorenzo de Medici.
Richter Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers.
Riehl W. H. v.: Die Naturgeschichte des Volkes.
Rindfleisch H. G.: Feldbriefe.
Rodenberg Julius: Berliner Bilder.
Rossmäßler: Die Jahreszeiten.
Rossmann W.: Gastfahrten.
Sauer August: Frauenbilder.
Scherer Wilhelm: Geschichte der deutschen Litteratur, Vorträge und Aufsätze, (mit O. Lorenz:) Geschichte des Elsasses, Kleine Schriften.

Schleiermacher: Reden über Religion.
Schlögl Friedr.: Wiener Blut.
Schmidt Adolf: Das perikleische Zeitalter.
Schmidt Erich: Lessing, Charakteristiken.
Schmidt Julian: Bilder aus dem geistigen Leben der Gegenwart.
Schöll Adolf: Gesammelte Aufsätze.
Schopenhauer Arthur: Parerga und Paralipomena.
Schuchardt Hugo: Romanisches und Keltisches.
Siemens W.: Lebenserinnerungen.
Sittenberger Hans: Dramaturgische Studien.
Spach Ludwig: Moderne Culturzustände in Elsaß.
Springer Anton: Raffael und Michelangelo.
Steub Ludwig: Drei Sommer in Tirol, Herbsttage in Tirol, Das bayrische Hochland, Altbayrische Kulturbilder, Bilder aus Griechenland, Kleinere Schriften.
Stieler Karl: Kulturbilder aus Bayern, Natur- und Lebensbilder.
Stolz Alban: Legende.
Strauß David: Ulrich von Hutten, Voltaire, Briefe herausg. v. Zeller.
Sybel, Heinrich v.: Kleine historische Schriften.
Ten Brink Bernhard: Geschichte der englischen Litteratur, Shakspere.
Treitschke, Heinrich v.: Deutsche Geschichte, Historische und politische Aufsätze.
Uhland Ludwig: Kleine Schriften.
Ulmann H.: Maximilian I.
Varnhagen v. Ense: Denkwürdigkeiten, Vermischte Aufsätze, (Karl Müller:) Briefe von der Universität in die Heimat.
Vischer Fr. Theod.: Kritische Gänge.
Voigt Joh.: Enea Silvio Piccolomini.
Wackernagel Rudolf: Wilhelm Wackernagel's Jugendjahre.
Wackernagel Wilhelm: Kleine Schriften.
Waitz G.: Karoline.
Weber, Max Maria v.: Aus der Welt der Arbeit, Vom rollenden Flügelrade.
Wegele, Fr. X. v.: Dante, Karl August.
Widmann J. V.: Spaziergänge in den Alpen, Sommerwanderungen und Winterfahrten.
Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums.
Woltmann Alfred: Aus vier Jahrhunderten.

Büchmann G.: Geflügelte Worte.
Deutsche Inschriften an Haus und Geräth.
Altdeutscher Witz und Verstand.

Litteratur zu dem Aufsatz:

Ralph Waldo Emerson und sein Kreis.

Octavius Brooks Frothingham: Transcendentalism in New England. New York, Putnam 1880.

Ralph Waldo Emerson: Complete Works. Riverside Edition. Boston: Houghton, Mifflin and Comp. XI Volumes.

The Correspondence of Thomas Carlyle and R. W. Emerson 1834 to 1872. Two Volumes. Boston: James R. Osgood and Comp.

R. W. Emerson, by Oliver Wendell Holmes. (American Men of Letters.) Boston: Houghton, Mifflin and Comp.

A Memoir of R. W. Emerson by James Elliot Cabot. Two Volumes. Boston and New York. 1887: Houghton. Mifflin and Comp.

R. W. Emerson: His Life, Writings, and Philosophy. By George Willis Cooke. Boston: James R. Osgood and Comp.

R. W. Emerson, his Life, Genius, and Writings. A Biographical Sketch . . . by Alexander Ireland. London: Simpkin, Marshall and Comp.

Emerson at Home and Abroad. By Moncure Daniel Conway. Boston: James R. Osgood and Comp.

John Morley: R. W. Emerson. An Essay. New York 1884: Macmillan and Comp.

Hermann Grimm, Fünfzehn Essays und Neue Folge.

George Ripley. By Octavius Brooks Frothingham. (American Men of Letters.) Boston: Houghton, Mifflin and Comp. 1882.

Margaret Fuller Ossoli. By Thomas Wentworth Higginson. (American Men of Letters.) Boston: Houghton, Mifflin and Comp. 1884.

Henry David Thoreau: A Week on the Concord and Merrimack Rivers. Walden. The Main Woods. Excursions. Cape Cod. A Yankee in Canada. Letters to Various Persons. Early Spring in Massachusetts, Summer, from the Journal of H. D. Th. edited by H. G. O. Blake, Boston: Houghton, Mifflin and Comp.

H. D. Thoreau. By F. B. Sanborn. (American Men of Letters.) Boston: Houghton, Mifflin and Comp. 1882.

Thoreau: His Life and Aims. A Study. By H. A. Page. Boston: James R. Osgood and Comp. 1877.

Thoreau: The Poet-Naturalist. By William Ellery Channing. Boston: Roberts Brothers, 1873.

John Burroughs: Wake Robin. Birds and Poets. Winter's Sunshine. Locusts and Wild Honey. Boston: James R. Osgood and Comp. New York: Hard and Houghton. 1875 ff.

Walt Whitman: Leaves of Grass. Two Rivulets. Two Volumes. Author's Edition. Camden, New Jersey. 1876. Specimen Days and Collect, Philadelphia: Rees Welsh and Comp. 1882 f. November Boughs, Philadelphia: David McKay 1888.

Poems by Jones Very, with an Introductory Memoir by William P. Andrews. Boston: Houghton, Mifflin and Comp. 1883.

Works of Nathaniel Hawthorne. Globe Edition. 24 Volumes. Boston: Houghton, Mifflin and Comp.

Doctor Grimshawe's Secret. A Romance by Nathaniel Hawthorne. Edited, with Preface and Notes by Julian Hawthorne. Boston: James R. Osgood and Comp. 1883.

Nathaniel Hawthorne and His Wife. A Biography by Julian Hawthorne. Two Volumes. Boston: James R. Osgood and Comp. 1895.

Hawthorne. By Henry James, Jr. (English Men of Letters.) London, Macmillan. New York: Harper and Brothers.

A Study of Hawthorne. By Gorge Parsons Lathrop. Boston, James R. Osgood and Comp. 1876.

Schönbach Anton E.: Beiträge zur Charakteristik Nathaniel Hawthornes. (Separatabdruck aus den „Englischen Studien", herausg. von E. Kölbing. 7, 241—326.) Heilbronn. Henninger. 1884.

Oliver Wendell Holmes: The Autocrat of the Breakfast-Table. The Poet at the Breakfast-Table. The Professor at the Breakfast-Table. The Guardian Angel. Poetical Works. Elsie Venner. Over the Teacups. Boston: Houghton, Mifflin and Comp. (Zum Teile auch in der Tauchnitz Edition.)

James Russell Lowell: The Poetical Works. Complete Edition. — My Study Windows. — Among my Books. (Two Volumes.) — Fireside Travels. (Osgood.) Boston: Houghton, Mifflin and Comp.

J. R. Lowell: A Biographical Sketch. By Francis H. Underwood. Boston: James R. Osgood and Comp. 1882.

Essays from ‚The Critic'. Boston: James R. Osgood and Comp. 1882.

Faciendi plures libros nullus est finis.

Eccle. 12, 12.